



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dramaturdzy z Jekaterynburga : "szkoła" Nikołaja Kolady

Author: Halina Mazurek

Citation style: Mazurek Halina. (2007). Dramaturdzy z Jekaterynburga : "szkoła" Nikołaja Kolady. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Halina Mazurek

Dramaturdzy z Jekaterynburga „Szkoła” Nikołaja Kolady



Halina Mazurek od wielu już lat należy do wytrawnych badaczy współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Jest autorką wielu rozpraw i artykułów naukowych. Niewątpliwie monografia *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady* wydana w 2002 roku przez Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Jej bogatym dorobku naukowym zajęła znaczące miejsce. [...] Kolejna rozprawa Haliny Mazurek – *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady* – stanowi nie tylko kontynuację Jej dotychczasowych badań, lecz jest kolejnym ważnym naukowym opracowaniem jednego z faktów współczesnego rosyjskiego życia literackiego, a mianowicie – młodej dramaturgii. W wielu swoich pracach H. Mazurek słusznie podkreślała, że dramaturgia nieczęsto jest poddawana naukowemu oglądowi niezależnie od tego, że właśnie ten rodzaj literacki jest równie fascynujący, co epika i liryka. [...]

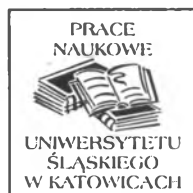
Oceniając przedłożoną mi pracę H. Mazurek, chcę koniecznie zwrócić uwagę na precyzyjny i klarowny jej język, odkrywcze sady i opinie. [...]

Na pewno ta książka stanie się bardzo pożyteczną i inspirującą lekturą dla studentów – slawistów, literaturoznawców i po prostu osób zainteresowanych tą problematyką, zwłaszcza że w ostatnich latach również teatry polskie coraz częściej sięgają po współczesne sztuki rosyjskie.

Z recenzji Profesora Walentego Piłata



**Dramaturdzy
z Jekaterynburga
„Szkoła” Nikołaja Kolady**



NR 2516

Halina Mazurek

**Dramaturdzy
z Jekaterynburga
„Szkola” Nikołaja Kolady**



Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Barbara Czapik-Lityńska

Recenzent
Walenty Piłat

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział I	
Teatr grających rzeczy	
Gabinet śmiechu Olega Bogajewa	21
Rozdział II	
Nieopisane doznania	
Arabeski Tatiany Filatowej	55
Rozdział III	
Człowiek naszych czasów	
W czarno-białym świecie dramatów Wasilija Sigariewa	82
Rozdział IV	
Spotkania po latach	
Modele „naczyń połączonych” w dramaturgii Nadieždy Kołyszewej	110
Rozdział V	
Krajobrazy śmierci	
Dramaty-fantazje Natalii Małaszenko	123
Rozdział VI	
Przeżyć wszystko raz jeszcze	
Życie i teatr w sztukach Olgi Bieriesniewej i Anny Bogaczowej	132
Zakończenie	
Doświadczenie z Tutanchamonem	140

Wykaz sztuk uwzględnionych w badaniach	164
Indeks nazwisk	169
Резюме	171
Summary	173

Wprowadzenie

Minęło już sporo czasu od momentu, kiedy o Jekaterynburgu stało się głośno także i za sprawą działających tu dramaturgów, zwłaszcza tej ich grupy, która związana jest z Nikolajem Koladą, najpopularniejszym bodaj od lat osiemdziesiątych XX wieku współczesnym dramaturgiem rosyjskim. Jest on autorem około dziewięćdziesięciu sztuk. To jego utwory najczęściej goszczą – ze wszystkich nowych rosyjskich dramatopisarzy – na deskach scenicznych teatrów wielu miast Rosji, w tym również obu jej stolic kulturalnych. Koladę zna też bardzo dobrze zagranica, gdzie jego dramaty są wystawiane, tłumaczone i publikowane oraz nagradzane i podziwiane. Jego nazwisku towarzyszą dziś takie określenia, jak: człowiek-legenda, fenomen, człowiek-orkiestra, człowiek-instytucja, dobry człowiek, Czechow schyłku XX wieku, słońce dramaturgii rosyjskiej itp.¹ Piszą o nim nawet gazety

¹ Poetyce twórczości tego dramaturga poświęciłam książkę: H. MAZUREK: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*. Katowice 2002, oraz artykuły: TAŻ: *Znaleźć się w Lórrach. O bohaterach sztuk Nikolaja Kolady*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu*. Red. P. FAST, B. STEMPCYŃSKA. Katowice 1999; TAŻ: *Teatr szczerości Nikolaja Kolady*. W: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich*. Red. E. KUCHARSKA, I. KOWALSKA-PASZT. Szczecin 2002. Obszerny rozdział o twórczości Kolady znajduje się w książce: W. PIŁAT: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000; zob. też: TENŻE: *Nikolaja Kolady „ekstrawagancje” w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. „Przegląd Rusycystyczny” 1995, nr 3–4; TENŻE: *Николай Коляда: Драматургия „промежутка” или Художественный взгляд в будущее?* „Балтийский филологический курьер” 2000, № 1. W swojej książce podaję ważniejszą literaturę krytyczną na temat dorobku Nikolaja Kolady. Wymieniam zdobyte przezeń nagrody i wyróżnienia oraz opisuję jego działalność literacką, teatralną, kulturalną i organizatorską. Analizie poddaję sztuki, które dramaturg napisał do 2000 roku.

codzienne. Zamieszczane są w nich, tak jak w czasopismach fachowych, wywiady z Koladą, którego dziennikarze i krytycy teatralni pytają o wszystko, o każdą dziedzinę jego rozległej działalności. Kolada jest bowiem nie tylko płodnym dramaturgim, ale także aktorem i reżyserem, redaktorem naczelnym czasopisma „Ural”, prowadzi własny program w telewizji, pełni funkcję inicjatora i organizatora wielu imprez teatralnych i kulturalnych w Jekaterynburgu, w 2002 roku stworzył swój własny teatr w tym mieście, **Kolada-Teatr**, przede wszystkim z myślą o swoich uczniach, lecz wystawia się w nim różne sztuki różnych autorów, pamiętając również o dzieciach, dla których piszą sztuki-baśnie jego uczniowie. W 2002 roku zorganizował **konkurs sztuk młodych dramaturgów Eurazja**. Co roku dzięki niemu odbywają się w Jekaterynberskim Akademickim Teatrze Dramatycznym czytania nowych sztuk początkujących dramaturgów z jego seminarium.

Niezwykle ważnym bowiem obszarem działalności pisarza jest prowadzone przezeń od roku 1993 seminarium na kierunku **dramaturgia** w Państwowym Instytucie Teatralnym w Jekaterynburgu. W ostatnich latach studenci Kolady zaczynają zdobywać najważniejsze nagrody, pojawiać się na afiszach teatralnych w Rosji i za granicą, wyjeżdżać na stypendia do krajów Europy oraz publikować swoje sztuki w prestiżowych periodykach teatralnych i dramaturgicznych, rosyjskich, a nawet zagranicznych. Najpopularniejsi dramaturdzy rosyjscy schyłku XX i początku XXI wieku rekrutują się właśnie z seminarium Kolady. Kolada i jego podopieczni w największym stopniu przyczynili się do rozstawienia życia kulturalnego i literackiego Jekaterynburga, a ich aktywna działalność dramaturgiczna i teatralna złożyła się na powstanie w tym mieście nowego centrum dramaturgii rosyjskiej, w niczym nieustępującego Moskwie czy Petersburgowi. W Jekaterynburgu ciągle się coś dzieje, najczęściej właśnie za sprawą Kolady i jego uczniów. Nieustannie odbywają się tu różne festiwale dramaturgii, konkursy, czytania sztuk na maratonach teatralnych, premiery, spotkania ze znanymi ludźmi teatru itp. Kolada i jego grupa nie zominają również o najmłodszych, zwłaszcza o dzieciach z domów dziecka, dla których organizują wiele imprez w ramach urządzanego przez nich od 1998 roku święta **Środek lata**, obfitującego w przedstawienia teatralne dla dzieci, czytanie bajek, w konkursy z nagrodami, obdarowywanie prezentami, w wieczorki taneczne, popołudnio-

we herbatki itp. W tej chwili już nie sposób ogarnąć całej działalności Kolady, opisać jego starań o sponsorów, jego walki o zachowanie lokalu, w którym działa **Kolada-Teatr**, zwłaszcza nadążyć za pojawianiem się nowych sztuk pisarza i jego uczniów, za ich nowymi realizacjami scenicznymi, za nieschodzącymi ze stron gazet i czasopism recenzjami, notatkami i artykułami na temat ich twórczości i działalności teatralnej. Kolada ma na szczęście swoją stronę internetową, którą założył przed laty, także z myślą o swoich wychowankach, żeby zamieszczać tam ich sztuki oraz wszystkie najważniejsze wiadomości o całym swoim zespole i jego sukcesach, nie tylko zresztą na polu dramaturgii. Na ostatniej stronie wydawanych tomików sztuk pisarz podaje swój adres internetowy, zachęcając do zapoznawania się z utworami swoimi i swoich uczniów, tymi, które nie zostały jeszcze opublikowane. Początkowo dla niektórych jego studentów ta strona internetowa stanowiła jedyną drogę wyjścia w świat. Publikacje tomów przeciągają się, nie wszyscy też mogą się w nich zmieścić, zaistnienie w teatrze również wymaga czasu. Kolada wszakże robi wszystko, co w jego mocy, by promować podopiecznych. Dlatego między innymi organizuje imprezy teatralne, konkursy, własny teatr, wydaje czasopismo „Ural”, będące obecnie poważnym źródłem wiadomości o pisarzach uralskiego regionu, o twórczości młodych adeptów sztuki dramaturgicznej i kulturze tego zakątka wielkiej Rosji.

W recenzji kolejnego tomu dramatów seminarzystów Kolady Paweł Rudniew stwierdził:

Быть учеником Николая Коляды — хорошо. Коляда создал на Урале не просто собственную драматургическую школу с явно ощутимыми традициями, но и инфраструктуру, позволяющую даровитым екатеринбуржцам выходить на свет, быстро менять местную известность на широкую, общероссийскую. Николай Коляда щедр: не переставая успешно выдавать собственную творческую продукцию [...] он „обустраивает” первые шаги карьеры для своих подопечных. В каждом интервью не забывает замолвить словечко об учениках, на собственном сайте вывешивает их пьесы, распространяет тексты по театрам. Не человек, а литературное агентство. Сказывается и коренное русское радушие, и сентиментальность театрального человека из провинции, выбившегося в разряд самых востребованных отечественных дра-

матургов, и „отеческая” ответственность. На самом же деле есть и более глубокая причина литературного радушия. Всё проще ... и всё глубже².

Myślę, że sentymentalizm prowincjusza (którym niegdyś Kolada pewnie był, ale już nie jest, co nie wymaga wyjaśnień) niewiele tu ma do rzeczy. O wiele bardziej uzasadniona jest „ojcowska” odpowiedzialność za swoich uczniów i te głębsze powody troski o nich. Nie można nie wspomnieć w tym kontekście o wrodzonej dobroci Kolady, a przede wszystkim o jego dążeniu do tego, by dać szansę utalentowanym młodym ludziom, by wskazać drogę w życiu tym, którzy mieli już w swojej krótkiej egzystencji momenty kryzysu czy sięgnęli nawet dna. Jeden z najpopularniejszych uczniów pisarza, Wasilij Sigarijew, w rozmowie z Jerzym Czechem na łamach „Dialogu” przyznał, że w jego słynnej już sztuce *Plastelina* przedstawił dramatyczne losy swojego brata, który – jak wynika z wypowiedzi dramaturga – zdążył wykroczyć poza margines życia³.

Bardzo wielu uczniów Kolady, także Sigarijew, mieszka w miejscowości Niżni Tagił, dokąd w czasach Stalina zsyłano więźniów. Teraz jest to miasto robotników i „zeków”, jak mówi młody pisarz. Bywa tu bardzo niebezpiecznie. To miasto bardzo bogatych i bardzo biednych. W tym jednym z wielu miejsc głuchej rosyjskiej prowincji łatwo więc zboczyć na złą ścieżkę, upaść i nigdy się nie podnieść. Kolada, piewca nieciekawego bytu rosyjskich peryferii, sam zakosztował gorzkiego smaku życia w biedzie. Ratuje przed tym młodych ludzi, których egzystencji zagraża największy dzisiaj wróg – brak perspektyw, obojętność otoczenia, alkoholizm i narkomania. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Sigariewa:

Seminaria odbywają się w każdą sobotę, dojeżdżam na nie pociągiem do Jekaterynburga. Jazda zabiera mi w sumie osiem godzin, ale warto. Po tym, co dla mnie zrobił Kolada, mogę śmiało nazwać go drugim ojcem. Bez niego nie byłoby mnie jako dramatopisarza, podobnie jak nie byłoby Olega Bogajewa [...] i wielu innych moich kolegów. Kolada

² П. Руднев: *Странное и сентиментальное*. „Новый мир” 2003, № 3, s. 182.

³ *Zawsze światła jest więcej*. Rozmowa Wasilija Sigariewa z Jerzym Czechem. „Dialog” 2001, nr 2.

nas znalazł, powyciągał z zapadłych dziur i wskazał nam drogę w życiu. Tego się nie zapomina⁴.

Kolada i jego uczniowie nie tylko mają wspólny obszar zainteresowań zawodowych – teatr i dramaturgia, łączą ich również wzajemna pomoc w każdej dziedzinie życia, słowa otuchy, zachęty oraz wsparcie duchowe, przyjaźń i otwarcie się na drugiego człowieka. Grupa Kolady daje przykład, jak można oprzeć się samotności i obojętności, jak uciec przed czyhającym zewsząd złem i zrobić dla innych coś dobrego. Bez wątpienia bowiem sława i rozgłos nie są najważniejszymi motywami działalności, postępowania i zachowania Kolady. Kieruje nim autentyczna troska o tych, którymi się opiekuje, oraz nieklamana miłość do sztuki teatru. Nie czeka, by wszystko robiono za niego. Kolejne tomy własnych sztuk i sztuk swoich seminarzystów sam rozwozi po księgarniach w stolicy i innych miastach Rosji, roznosi po teatrach w nadziei, że któryś z reżyserów zechce zostawić na chwilę klasykę i zainteresuje się nowym dramatem. We wstępie do drugiego zbioru dramatów swoich wychowanków pisał:

[...] ведь все пьесы напечатанные в этой книге, ждут своего пути на сцену. Надеюсь, что появятся актёры, режиссёры, которые обратят внимание на сборник пьес *Арабески*, и тогда эти такие разные, такие талантливые театральные истории встретятся не только с читателями, но и со зрителями⁵.

W trzecim zaś tomie pod tytułem *Próba* uzupełnił tę wypowiedź:

Над книгой все мы трудились безвозмездно. Никто не получил го норара. Мы делали её для души и от души для вас, дорогие читатели, а ещё – дорогие актёры, дорогие режиссёры, дорогие директора театров. [...] Да, во многом это „пластилин” – не вылеплено, несовершенно, не готово. Но, согласитесь, в этом есть нерв сегодняшнего дня, есть Талант, есть любовь к Театру, есть новые идеи, есть новые сегодняшние характеры. Не может театр существовать без современной пьесы⁶.

⁴ Tamże, s. 198.

⁵ Н. Коляда: *Антибукер и уральские пьесы*. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2000, s. 6.

⁶ Н. Коляда: *Первая репетиция*. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2002, s. 5.

Dobre serce nauczyciela, jego grzeczne prośby, również swoiste poczucie humoru oraz zauważalny dystans do produkcji uczniów, a także siła perswazji nie zadecydowały przecież o popularności młodych dramaturgów z Jekaterynburga. Jako profesjonalista Kolada wie doskonale, że tę plastelinę – jak określił dramaturgię swoich podopiecznych, zawartą w *Próbie* – nie całkiem jeszcze uformowaną, udoskonalić może tylko teatralny szlif, co we wstępie zasugerował słowami aktorów teatru Szekspira o tym, że niedociągnięcia pióra złagodzi dobra gra. Kolada nie czekał zbyt długo, żeby znani reżyserzy ze stolicy wzięli na swój warsztat sztuki któregośkolwiek z jego studentów. Ale nie czekał też beczynn timer – promował je w teatrach Jekaterynburga i innych miast, potem w swoim własnym teatrze, publikował na łamach „Uralu”, wysyłał do innych czasopism, inicjował ich wielogodzinne czytania, którym przysłuchiwali się często znani ludzie z teatralnej branży. Zawsze i wszędzie (głównie na swoim seminarium) podkreślał, że przeznaczeniem dramatu jest teatr, czego uzasadnieniem może być wieloznaczny tytuł tomu *Próba*. Pisać to znaczy już „próbować”, myśleć nieustannie o przyszłych wcieleniach scenicznych nanoszonych na papier epizodów, wyobrażać sobie, jak zaprezentują się one w teatrze. Nagłówek ten określa również znajdujący się w książce materiał, na który składają się pisarskie próby młodych ludzi, starających się w przyszłości zasłużyć na miano dramaturgów. „Próba” to też zachęta dla ewentualnych reżyserów, którzy zechcą bliżej przyjrzeć się propozycjom uczniów Kolady i „wypróbować” je na deskach teatrów. Paweł Rudniew, dokonując podobnych spostrzeżeń, podziwiał Koladę za to, że „ciągnie on swoich podopiecznych do teatru i od razu rzuca ich na głęboką wodę”. Kieruje się, jak zawsze, dobrem uczniów i niezmiennym przekonaniem, że tylko praca z teatrem czyni prawdziwego dramaturga. Najważniejsze jest więc wejście na deski sceny, niemniej Kolada nie przekreśla czytelniczego odbioru dramatu. Dlatego systematycznie publikuje sztuki swoich uczniów w kolejnych zbiorach. Do tej pory ukazało się ich sześć. Na dwa ostatnie złożyły się utwory najmłodszych słuchaczy seminarium, tych, którzy jeszcze nie przetarli sobie szerokich szlaków do popularności⁷. We wstępie do *Próby* Kolada przyznał po raz kolejny – jak to

⁷ Przed *Arabeskami i Próbą* (zob. przypisy 5. i 6.) opublikowany został tom sztuk poświęconych dwusetnej rocznicy urodzin Aleksandra Puszkina: *Метель. Пьесы уря-*

sam podkreślił – że celem jego zajęć nie jest masowa produkcja dramaturgów, w związku z czym przyjmuje na seminarium zawsze tylko parę osób, spośród których na szerokie wody wypływają nieprzeciętnie utalentowane jednostki, choć mistrz także pozostałym życzy szczerze udanych startów i znaczących sukcesów.

Seminarium Kolady między innymi również z powodu niewielkiej liczebności studiujących (choć w ostatnich latach zwiększa się liczba chętnych) stanowi niezwykle zgraną społeczność. Wszyscy tu pomagają sobie nawzajem, również w życiu prywatnym. Kolada jednakowym szacunkiem darzy każdego studenta, ale jako nauczyciel jest wymagający, a jego sądy i oceny są ostre, lecz nie dyskwalifikujące. Przyznaje, że ma ulubionych uczniów, których od samego początku darzy wyjątkową sympatią, innych zaczął cenić później, kiedy swoimi osiągnięciami rozwiali nieciekawe wrażenia, jakie wywarli na mistrzu na samym początku znajomości. Warto zaznaczyć, że jego seminaria mają charakter otwarty, może się im przysłuchiwać każdy, kto tego chce. Pytany o to, jak uczy swoich studentów, zawsze odpowiada, że nie ma ustalonego schematu ani programu. Nie rozkazuje słuchaczom i nie mówi, jak mają pisać sztuki. Zdenerwowany kolejnym pytaniem o to, jak można nauczyć pisać sztuki, w swoim dzienniku internetowym zamieścił taką oto uwagę, która pokrywa się z tym, co zwykle mówi w udzielanych wywiadach, choć może mniej nerwowo:

Да никак я не учу [...] сижу на занятиях, восторгаюсь Пушкиным, Толстым, Набоковым. [...] Я не знаю, почему они все научились писать пьесы. [...] Тут, действительно, надо не нянчиться с каждым, а – выплывет или не выплывет. Кто знает, как сложится их судьба. Работай, пиши – всё будет у тебя хорошо, так, наверное. А пьеса пишется просто – слева кто говорит, справа – что говорят⁸.

льских авторов. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 1999. Złożyły się nań przeróbki sceniczne znanych utworów autora *Opowieści Bielkina*. Najnowsi uczniowie zaprezentowali się w książkach redagowanych przez Nikołaja KOLADĘ: *Книга судеб*. Екатеринбург 2003; *Нулевой километр*. Екатеринбург 2004; *Транзит*. Екатеринбург 2004.

⁸ www.livejournal.com/users/kolyadanik/; „Kolyadaniks Journal, Ученики”, 8 IV 2005, s. 1–2. Adres internetowy Kolady: <http://kolyada.ur.ru>.

Kolada przedkłada zatem praktykę nad teorię. Podstawą jego zajęć jest czytanie oraz omawianie sztuk jego i jego uczniów, czemu towarzyszą refleksje na temat twórczości klasyków literatury i dramaturgii. Dlatego między innymi, w twórczości jego studentów występuje spora ilość reminiscencji, aluzji, cytatów, odniesień do znanych dzieł literackich oraz przeróbek dramaturgicznych szedewrów klasyki, nie tylko zresztą rosyjskiej. Na zajęciach dzieje się więc jeszcze coś bardzo ważnego – słuchacze, oprócz zdobywania doświadczeń scenopisarskich, uczą się czytać, co nie jest cechą charakterystyczną dzisiejszej młodzieży. Dla jednej z bohaterek sztuki studenta Kolady Artioma Siewierskiego *Niemożliwość „litra”* (literatura oczywiście) to coś obrzydlwego, zasługującego na niecenzuralny epitet rodem ze stałego repertuaru językowego dzisiejszych zblazowanych uczniów. Choć Kolada powtarza ciągle i słusznie podkreśla, że dbać należy przede wszystkim o życie teatralne dramatu, to uczy też fachowego pisania tak, żeby tekst sztuki i jego percepcja czytelnicza stały się dobrym pośrednikiem w dotarciu utworu na scenę. Grigorij Zaslawski w recenzji *Próby* pisze:

То, что Коляда – замечательный учитель, уже известно. [...] И дело не в том, что Коляда заставляет их [studentów – Н.М.] писать в своей манере (этого недостатка судя по Богаеву и Сигареву – он совершенно лишён). Но, скажем, всем сумел он привить вкус к литературной ремарке. Ремарки, которые естественно потеряются при перенесении на сцену, в пьесах его учеников (как и в пьесах самого Коляды) обращены не к театру, а к читателю. Так, что выход пьес отдельной книгой в данном случае не выглядит совершенным нонсенсом⁹.

Sztuki Kolady i jego podopiecznych są rzeczywiście dobrze przygotowane też do czytania, co jest wynikiem rozbudowanego tekstu od autorskiego, zwłaszcza obszernych narracyjnych wstępów, odgrywających rolę wyjaśniającego wprowadzenia, pełniących funkcję nastrojotwórczą i przez to pomagających właściwie zrozumieć przesłanie utworu. Pierwszy tom prac uczniów Kolady jest spektakularnym przykładem pojmowania przez nich specyficznych relacji między prozą,

⁹ Recenzja G. ZASLAWSKIEGO zbioru sztuk *Próba* w: „Книжное обозрение” 2002. Cytuję fragmenty zamieszczone na stronie internetowej Kolady (zob. przypis 8.).

szczególnie gatunkiem noweli, a dramatem¹⁰. Młodzi dramaturdzy dokonali tu scenicznej przeróbki kilku opowieści Aleksandra Puszkina, co zrobili dla uczczenia dwusetnej rocznicy urodzin poety. Pokazali swoje rozumienie tekstów autora *Eugeniusza Oniegina*, czasem teksty te uzupełniając lub skracając na potrzeby sceny. W tych i innych jeszcze przekształceniach przejawiały się w całej pełni charakterystyczne cechy dramaturgii początkujących autorów.

Uczestnicy zajęć Kolady szczególną uwagę darzą jeszcze twórczość Nikołaja Gogola i niesłabnącym podziwem dorobek Antona Czechowa, którego największym wielbicielem jest sam Kolada. Dlatego w jego dramaturgii niewiele jest sztuk, w których nie byłoby żadnych odniesień do bogatego pokłosa autora *Wiśniowego sadu*. W dramatach młodych też da się zaobserwować pewną łączność z koryfeuszem współczesnego teatru. Oleg Bogajew na motywach jego opowiadania *Czarny mnich* napisał niedawno sztukę o tym samym tytule, którą obecnie przygotowuje do wystawienia. Dramat *baszmaczkin* tegoż autora oparty został na opowiadaniu Gogola *Płaszcz*. Kolada wsławił się bardzo dobrymi, aczkolwiek kontrowersyjnymi przeróbkami *Staroświeckich ziemian* Gogola i *Damy pikowej* Puszkina. Jedną z najmłodszych uczennic, Jelena Siemionowa, napisała sztukę *Obłok, drzewo, wieża* według prozy Władimira Nabokowa, inna, Giulnara Achmedzianowa, zajęła się opowieścią Wiktora Korotajewa, dokonując jej dramaturgicznego przekładu *Atutowa dama* o życiu poety Nikołaja Rubcowa. Klasyka światowa odzwierciedla się głównie w sztukach Sigariewa, który już wystawił własną wersję *Baryleczki* Guy de Maupassanta oraz przerobił opowiadanie amerykańskiego pisarza O'Henryego, tworząc udaną komedię *Kidnapping po noworossyjsku*. Kolada zachwyca się dramaturgią Tennessee Williamsa, nazywając go swoim ulubionym pisarzem, do którego twórczości często i chętnie nawiązuje w swoich sztukach.

Zgłębianie literatury, twórczość dramaturgiczna, praca w teatrze są dla Kolady i jego podopiecznych swoistą terapią, ucieczką przed absurdami dzisiejszej rzeczywistości, przed ludzką obojętnością, przed

¹⁰ Метель... Analizie zawartości treściowej tego tomu poświęciłam artykuł H. MAZUREK: *Proza Aleksandra Puszkina w dramaturgicznym przekładzie pisarzy najmłodszej generacji*. W: *Dialog w literaturach i językach słowiańskich*. Red. W. LASZCZAK, A. WIECZOREK. Opole 2003.

groźbą samotności i brakiem ważnego w życiu zajęcia, co jest największą chorobą naszych czasów, dotykającą w szczególnej mierze prowincje, te „zapadłe dziury” – według słów Sigariewa – z których pochodzi wielu jego kolegów dramaturgów. Tytuł niniejszej książki – *Dramaturdzy z Jekaterynburga* – nie oznacza więc wspólnego dla młodych adeptów sztuki dramaturgicznej miejsca zamieszkania, lecz to samo miejsce pracy, miejsce kontaktu z innym światem, z rzeczywistością teatru, a teatr w wielu ich utworach jest ukazywany jako część życia i na odwrót. Rozmycie granic między życiem i teatrem zarówno w twórczości Kolady, jak i jego studentów wynika, między innymi, z przeniesienia do sztuk własnych doświadczeń życiowych i niejednokrotnie bardzo ciężkich przeżyć. Teatr pomaga im zrzucić багаż przynębiających doznań, otworzyć się przed innymi i przeżyć swoje katharsis.

Ludzi zjednoczonych wspólną pasją – dramatem i teatrem, związanych podobną sytuacją życiową, działających w tym samym regionie Rosji – na Uralu, w tym samym mieście i skupionych wokół jednego człowieka łączy coś jeszcze, co decyduje o coraz częściej pojawiającym się w prasie rosyjskiej w ostatnich latach określeniu „szkoła Kolady”. Nikt z badaczy specjalnie jednak nie kwapi się do głębszych uzasadnień tego określenia, podpierając się w swoich wywodach jedynie zwykłą relacją – nauczyciel i uczniowie. Być uczniem Kolady, pracować razem z nim, organizować wspólnie życie teatralne i kulturalne w mieście to wszakże nie wszystko, co decyduje o znaczącej nazwie „szkoła”. Pojawiały się wprawdzie od czasu do czasu próby ustalenia wspólnych cech metody twórczej studentów Kolady, ale nie były one oparte na szczegółowej analizie większości ich utworów. Powstały przede wszystkim recenzje spektakli według najnowszych sztuk podopiecznych Kolady i samego mistrza, kolejnych tomów ich utworów. W dłuższych artykułach o nowej dramaturgii też pada określenie „szkoła Kolady”, ale uwagi na temat jej podstaw ograniczają się zaledwie do kilku konstatacji, głównie o łączących dramaty uczniów i nauczyciela obszernych wstawkach odautorskich i o zbliżonej problematyce. Nie można powiedzieć, że giną one w potoku informacji o najnowszej dramaturgii, przeciwnie – niektórzy krytycy podkreślają, że gdyby nie twórczość seminarzystów Kolady, to, w zasadzie, takie zjawisko jak nowy dramat rosyjski byłoby stwierdzeniem na wyrost. Jednak omawianiu pojedynczych sztuk rzadko towarzyszy wgłębianie

się w ich wzajemne związki z zamiarem poczynienia poważniejszych uogólnień. Niemniej określenie plejady młodych dramaturgów zgrupowanych wokół Kolady „szkoła” funkcjonuje. Zauważone zostało już niemałe jej znaczenie w rozwoju dramaturgii końca XX i początku XXI wieku. Pojawiły się nawet takie stwierdzenia, że na jej twórczości opierać się będzie repertuar teatrów rosyjskich przez kilkadziesiąt najbliższych lat.

Zasady dramaturgii „szkoły” Kolady omawiane były w szwedzkim czasopiśmie teatralnym „Sveriges Dramatikerfordung Journal”¹¹. Pierwsza polska publikacja, w której widać dążenia do sprecyzowania wspólnych cech tej dramaturgii, jest autorstwa Walentego Pilata¹². W ostatnim czasie wygłosiłam referat na temat wspólnych korzeni twórczości grupy seminaryjnej Kolady¹³. W niniejszej publikacji zagadnienie to chcę rozwinąć i przyjrzeć się bliżej pisarstwu poszczególnych uczniów, na ile jest ono sobie bliskie, czym się od siebie różni, czy termin „szkoła Kolady” jest uzasadniony i ma swój sens.

Uczniowie Kolady to młodzi ludzie, którzy jeszcze nie powiedzieli w dramaturgii ostatniego słowa, choć niektórzy, jak Oleg Bogajew i Wasilij Sigarijew, weszli już do panteonu sławnych dramatopisarzy. Inni kończą przecierać szlaki do popularności, a jeszcze inni dopiero na nie wstępują. Jedni są bardziej płodni, ale mają trudności z dostaniem się na scenę i na pierwsze strony czasopism teatralnych, nie mają tzw. siły przebiccia, drudzy napisali mniej, ale udało im się zwrócić na siebie uwagę. Są i tacy, którzy osiedli na przysłowiowych laurach po napisaniu paru sztuk. Niektórym nie pozwala zająć się intensywnym tworzeniem ich drugi zawód, toteż wolniej od innych zdobywają rozgłos. Najmłodszy seminarzysta dopiero zaanonsował się w dwóch najnowszych zbiorach dramatów. Ich metoda twórcza zaczyna się kształtować, nie da się zatem na razie wyodrębnić charakterystycznych jej cech. O tych pisarzach nie będzie tu mowy. Musi

¹¹ Szczegóły na stronie internetowej: www.dramadirekt.com.

¹² W. PILAT: „Szkoła” Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa. W: *Dawna a nowa Rosja*. Red. R. JURKOWSKI, N. KASPEREK. Warszawa 2002.

¹³ H. MAZUREK: *Najnowsza dramaturgia rosyjska. „Szkoła” Nikołaja Kolady*. [Artykuł przygotowywany do druku w tomie *Literatury i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy początku XXI wieku II*. Referat wygłoszony na sympozjum naukowym zorganizowanym przez Uniwersytet Zielonogórski 1–2 VI 2005].

upłynąć jeszcze trochę czasu, zanim uda się sprecyzować podstawy ich warsztatu. Przedmiotem moich rozważań będzie więc twórczość dramaturgiczna tych podopiecznych Kolady, którzy wypracowali już swoje charakterystyczne środki ekspresji, a ich sztuki zawierają w sobie pewne stałe, dające się bez trudu sklasyfikować znaki rozpoznawalności. Spośród takich autorów pod uwagę wzięłam tych, których utwory są w przeważającej części dostępne w druku, albo w czasopiśmie, albo w zbiorach dramatów. Czasem korzystałam z tekstów zamieszczonych w Internecie, najczęściej tych w wersji opracowanej i przygotowanej do druku. Nasuwa się w tym kontekście pytanie, czy nie za wcześnie rozpatrywać twórczość, która jeszcze się nie skończyła, jest w pełni rozkwitu bądź dopiero zaczyna dojrzewać. Zwykle najlepsze i najwłaściwsze oceny dyktuje dystans czasowy. Nowa rosyjska dramaturgia ciągle się tworzy, choć niektórzy jej badacze są już zde gustowani i niezadowoleni z powstających utworów dramaturgicznych, które uważają za twory niedoskonałe i niezaskuwające na miano nowych czy nowatorskich.

W innym tonie mówi się natomiast o sztukach Bogajewa i Sigariewa, które w tych ostrych osądach wypadają najkorzystniej, chociaż nie wszyscy krytycy zaliczają się do ich wielbicieli. Bardzo krytyczny i sceptyczny w stosunku do dramaturgii współczesnej Zasławski zauważa jednak, że: „лучшие ученики Коляды, продолжающие поклоняться своему учителю, составили костяк «новой драмы»”¹⁴. Niektórzy uczniowie Kolady niezaskuwanie są pomijani w przeglądach stanu najnowszej dramaturgii rosyjskiej, jak na przykład Tatiana Fiłatowa, która ma dosyć liczny dorobek, a przy tym interesujący, ale też bardzo trudny, wieloznaczny, wymagający wnikliwych badań. Krytycy w swoich recenzjach i omówieniach opierają się często na materiale, którym akurat dysponują, co nie może być pretekstem do czynienia poważnych spostrzeżeń na temat całej najnowszej dramaturgii, będącej zjawiskiem złożonym, różnorodnym i niepodlegającym jednokierunkowej interpretacji. Niektórzy jej badacze twierdzą wręcz, że:

Никогда ещё в истории российской литературы и российского театра драматургия не переживала такого расцвета [...] не было

¹⁴ Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой*. <http://www.zaslavsky.ru/drama30.04.04.htm>, s. 5.

такого потрясающего многообразия форм. [...] Никогда ещё российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой прозы и поэзии, российская (а лучше сказать русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативного взрыва, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий¹⁵.

Do tych konstatacji należy odnieść się z rezerwą, ale nie sposób choć po części nie przyznać racji ich autorom, Władimirowi Zabałujewowi i Aliksiejowi Zienzinowowi (obaj też są dramaturgami), w tym, że obecna produkcja dramaturgiczna przerasta powieściową, a nawet poetycką. Na pewno zgodzić się zaś trzeba z uwagą, że konsekwencje takiego stanu rzeczy i właściwe oceny będą możliwe dopiero za kilkadziesiąt lat. Wydaje się, że właśnie wtedy z ogromu dzisiejszych nowych sztuk i nowych ich autorów będzie można wyodrębnić te niepowtarzalne i tych, którzy w sposób znaczący przyczynili się do rozwoju nowych form dramaturgii oraz wypełnili je oryginalną treścią. Tymczasem nie od rzeczy będzie dokładniejsza prezentacja poszczególnych zjawisk w scenopisarstwie ostatnich lat w celu, mam nadzieję, ułatwienia późniejszych podsumowań.

Na rynku księgarskim oraz na scenach teatrów pojawiają się nowe dramaty. Nie sposób przejść obok nich obojętnie lub uważać, że nic wielkiego się nie dzieje. A jeśli już jakieś nazwiska przywoływane są częściej, jest to znak, że warto tymi autorami się zająć. Do takich przypadków zalicza się bezsprzecznie „szkoła” Kolady, stanowiąca „szkielet” – jak wyraził się Zasławski – dzisiejszej dramaturgii rosyjskiej. Należałoby się zastanowić, jakiego rodzaju to „szkielet” – czy chodzi tu o ilość czy jakość, co chcą wnieść do dramaturgii współczesnej uczniowie Kolady, czym naprawdę zaznaczyć w niej swą obecność. Głębokiej refleksji wymaga najważniejsza w tym wszystkim kwestia – kształt artystyczny nowych sztuk. Czy nazwa „nowy dramat” oznacza także zrywającą ze wszystkimi konwencjami nową formę? Czy młodych dramatopisarzy ten problem w ogóle obchodzi? Czy oni wołają, jak ich poprzednicy z przełomu XIX i XX stulecia, że

¹⁵ В. ЗАБАЛУЕВ, А. ЗЕНЗИНОВ: *Ройл Копм versus Любимовка. Что-то вроде манифеста*. „Современная драматургия” 2003, № 4, s. 166.

w sztuce potrzebne są nowe formy i idee? Jedni krytycy są dobrego zdania o dzisiejszej dramaturgii, ale ma ona tylu zwolenników, ilu zagorzałych wrogów, którzy nawet uważają, że zjawisko nowej dramaturgii zaistniało, bo zaczęto o nim mówić. Cytowany już tu Zasławski w swoim artykule na ten temat przytacza szereg różnych opinii o wartości treściowej, problemowej i o kształcie artystycznym nowych sztuk, dodając od siebie z przekąsem, że „wszyscy nagle zaczęli się interesować dramatem współczesnym i pisać o nim”¹⁶. Dodam, że jednak nie wszyscy sądy swe opierają na solidnych podstawach i dokładnych penetracjach tekstów sztuk.

Moje refleksje wynikają ze szczegółowego oglądu dotychczasowego dorobku pierwszych uczniów Kolady, ale nie pretendują one do ustaleń ostatecznych, które są niemożliwe, jak tu próbowałam zaznaczyć, z wielu różnych powodów. Uważam jednak, że rozwijająca się jeszcze twórczość młodych dramaturgów warta jest już bliższego z nią zapoznania się i przynajmniej zastanowienia, czy stanowi ona w rozwoju dramatu współczesnego istotne stadium. Wybrałam kilka najbardziej znaczących autorów, między innymi: Olega Bogajewa, Wasilija Sigariewa, Tatianę Fiłatową, Nadieżdę Kołtyszewą, Natalię Małaszenko, Olę Bieriesniewą, Annę Bogaczową. Niektóre z tych nazwisk wymienia się obok takich dziś już znanych dramaturgów, jak: Jewgienij Griszkowiec, Iwan Wyrupajew, bracia Oleg i Władimir Priesniakowowie (z Jekaterynburga), Ksenia Draguńska, Jelena Isajewa, Olga Muchina, Jekatierina Narszi i inni. Sigariewa uznano nawet za dramaturga w tej grupie sztandarowego.

Każdy rozdział tej książki będzie poświęcony omówieniu twórczości jednego autora z uwzględnieniem związków z dramaturgią Kolady. Uwaga zwrócona zostanie na specyfikę środków ekspresji i zewnętrzny kształt sztuk. Ostateczne wnioski i uogólnienia znajdują się w zakończeniu.

¹⁶ Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Современная...*

Rozdział I

Teatr grających rzeczy Gabinet śmiechu Olega Bogajewa

Oleg Bogajew jest uczniem Kolady z pierwszego naboru na seminarium dramaturgiczne w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Jekaterynburgu, którą skończył w 1998 roku. Jest też pierwszym wychowankiem swojego mistrza, któremu udało się od razu zdobyć popularność w kraju i za granicą, przypieczętowując ją nagrodą Anty-Booker (w 1997 roku), stypendium Departamentu Kultury przy Urzędzie Wojewódzkim w Jekaterynburgu, stypendium Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej, wreszcie półrocznym stypendium (od 1 września 1999 roku) niemieckiej Akademii Schloss Solitude w Stuttgartu. W 2000 roku wystąpił na prestiżowym europejskim festiwalu **Bonner-Biennale** ze swoim dramatem *Rosyjska poczta ludowa*, który z kolei na moskiewskim festiwalu **Złota Maska** (w 2000 roku) został uznany za najlepszą sztukę festiwalowego sezonu 1999 roku, a jeszcze wcześniej na festiwalu młodych dramaturgów **Lubimowka 1997** otrzymał nagrodę „Niezawisimej Gazety”. Z tymże dramatem pisarz wystąpił w maju 2001 roku w Anglii na festiwalu współczesnej rosyjskiej dramaturgii w teatrze **Royal Court** w Londynie, a parę miesięcy wcześniej utwór ten czytano w Polsce na prezentacji współczesnej dramaturgii rosyjskiej w **Teatrze Polskim** w Poznaniu. W maju 2003 roku dramaturg uczestniczył w festiwalu poświęconym teatrowi rosyjskiemu we Francji, w Rouen. Z czasem również inne sztuki Bogajewa zaczęły zdobywać sceny znanych teatrów rosyjskich i zagranicznych, pojawiać się w poczytnych i znaczących czasopismach zajmujących się teatrem, dramaturgią i literaturą: „Современная драматургия”, „Драматург”, „Урал”, „Экран и сцена”, w serbskim czasopiśmie

„Ostovy”, w niemieckim „Theater der Zeit”, oraz były tłumaczone na języki niemiecki, szwedzki, serbski, francuski i inne. Nazwisko Bogajewa jest już bardzo dobrze znane, często wymieniane przez krytyków, a jego sztuki są publikowane nawet w antologii najnowszego dramatu rosyjskiego w sąsiedztwie utworów dramaturgów o ustalonej już renomie, na przykład Marii Arbatowej, Aleksandra Galina, Grigorija Gorina, Ludmiły Pietruszewskiej, Nikołaja Kolady i innych¹.

Uznanie i zaufanie samego Kolady dla Bogajewa przejawiało się w powierzeniu mu prowadzenia zajęć w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Jekaterynburgu, w uczynieniu go zastępcą redaktora naczelnego (w 2002 roku) czasopisma „Ural”, które autor *Martwej królowny* prowadzi od kilku lat, oraz w przyjęciu go w skład jury organizowanego w 2002 roku przez Akademicki Teatr Dramatyczny w Jekaterynburgu i *Kolada-Teatr* konkursu młodych talentów dramaturgicznych *Eurazja*. Nowe osiągnięcia i zaszczyty, które spotykają tego młodego jeszcze dramaturga, są nieprzerwanie aktualizowane na jego własnej stronie internetowej, a także na stronie jego nauczyciela².

Swoj start życiowy Bogajew zawdzięcza głównie sztuce *Rosyjska poczta ludowa* z podtytułem *Gabinet śmiechu samotnego emeryta*. To udany debiut dramaturga, jak również dramat w jego dorobku najczęściej eksploatowany przez teatry, czasopisma i tłumaczy. Wystawił go moskiewski *Teatr Studio* pod kierownictwem Olega Tabakowa, w reżyserii Kamy Ginkasa. Rolę główną grał sam Tabakow. Dla młodego dramaturga to doskonała wizytówka i dowód uznania dla jego twórczości. Krytycy nadal bardzo dobrze oceniają dramaturgię Bogajewa i podkreślają zgodnie, że: „Олег Богаев может быть назван одним из самых известных сегодня молодых российских драматургов”³. Kolada nazywa go swoim ulubionym uczniem i dodaje, że „пьесы он пишет замечательные, и вообще у него всё в порядке. [...] судьба хранит его, всё идёт по плану. Я очень радуюсь его успехам и тому, что в драматургии появилось новое

¹ Zob. *Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX – начало XXI века)*. Автор-сост. С.Я. Гончарова-Грабовская. Минск 2002.

² www.bogayev.narod.ru

³ Г. Заславский: *Сострадательная речь*. „Современная драматургия” 2000, № 4, s. 26.

красивое имя”⁴. W Polsce o pierwszym uczniu Kolady też już się mówi i pisze⁵, mniej wystawia, czego przyczyną jest opieszałość tłumaczy, których zraża zapewne niełatwy język najnowszych sztuk rosyjskich.

Są też głosy mniej entuzjastyczne na temat dramaturgii Bogajewa. Paweł Rudniew uważa, że młody pisarz:

Развиваясь [...] ушёл сегодня не в ту сторону, в которую следовало бы от него ожидать. Он стал писать пьесы не из жизни обиженных и униженных Ванек Жуковых, а из жизни искусственных персонажей, которые окружают этого унижённого человека. [...] и уже теперь кажется, что сочиняет он пьесы не для драматического, а для кукольного или радиотеатра или вообще занимается возрождением мультипликации в уральском регионе. [...] Олег Богаев испытывает жалость не к человеку, а к вещам [...]»⁶

Co by dopiero powiedziano, gdyby Bogajew powiełał w innych swoich sztukach wielokrotnie nagradzaną fabułę *Rosyjskiej poczty ludowej* o samotnym, biednym emerycie Iwanie Żukowie. Uwaga o tym, że pisarz współczuje bardziej rzeczom niż ludziom, nie jest słuszną i mało oryginalną, ponieważ właśnie los współczesnego człowieka niepokoi go i porusza najbardziej. Niezapomniany Iwan Kryłow pisał o sprawach ludzkich, ale w jego bajkach występowały zwierzęta i rzeczy, bo autorowi odpowiadała taka właśnie metoda przekazu artystycznego. Bogajew otaczający świat widzi poprzez rzeczy. Wybiera taki sposób odtwarzania rzeczywistości, co przejawiało się przecież w chwalonej przez wszystkich *Rosyjskiej poczcie ludowej*, w której ważną rolę odgrywają właśnie rzeczy – koperty i listy rozsypane w całym mieszkaniu, zwracające największą uwagę bohatera. Żukow odpowiada na listy różnych osób, ale pisze je sam do siebie, wyjawiając w nich swój stan ducha, opisując niespełnione marzenia, skarżąc się na ciężkie życie, samotność, niemożność znalezienia przyjaznej duszy. Sztuka wszakże nie jest o poczcie rosyjskiej, jak mówi

⁴ Н. Коляда: *Уральский „Антибукер”*. „Современная драматургия” 1998, № 4, s. 66.

⁵ Zob. artykuły moje i W. Piłata poruszające temat twórczości Bogajewa (przypisy 10., 12., 13. we *Wprowadzeniu*).

⁶ П. Руднев: *Страшное и сентиментальное*. „Новый мир” 2003, s. 183–184.

tytuł, nie o listach, lecz o dramatycznej sytuacji rosyjskiego emeryta Żukowa i jemu podobnych, którzy nie potrafią zerwać z przeszłością i dostosować się do nowych czasów. Nikt już o nich nie pamięta, a nieznośna samotność i pustka każą im uciekać się do najdziwniejszych sposobów zabicia czasu i zagłuszania natarczywych myśli o rychłej śmierci. Rozpacz z powodu beznadziejnego położenia popycha bohatera dramatu Bogajewa do pisania listów do siebie w imieniu królowej Elżbiety II, Lenina, prezydenta Rosji, instytucji bezpieczeństwa wewnętrznego, dawnych kolegów, którzy zginęli na wojnie, nawet Marsjan i pluskiew. Świat rysowany przez Żukowa w listach jest taki, jakim chciałby go widzieć. Toteż koledzy szkolni jakimś cudem nie zginęli na wojnie, żyją jak w bajce, mają wspaniałe, dobre i inteligentne dzieci, które dbają o swoich rodziców, zabierają ich na wakacje. Wnuki skończyły uniwersytety „na same piątki”, dziewczęta powychodziły za mąż za poważnych, uczciwych mężczyzn bez nałogów. Wszyscy mieszkają w pięknym, czystym mieście, gdzie nikt nikogo nie popycha, nie okrada, gdzie ludzie darzą się wzajemnym szacunkiem i uśmiechają się do siebie, gdzie nie ma biedy, brudu i bezczelności, a wszystko w sklepach jest tanie. Ironiczny podtekst takiej wypowiedzi nie wymaga komentarza. Łatwo domyślić się, jak żyją ludzie w Rosji i czego brakuje Iwanowi Sidorowiczowi, choć odpisuje swoim kolegom, że wszystko jest w najlepszym porządku. Sam podtrzymuje siebie na duchu życzeniami urodzinowymi od prezydenta, któremu odpowiada, że ma wspaniałe życie, porządne mieszkanie z wygodami (woda zimna tylko w poniedziałki, w pozostałe dni gorąca, elektryczność na 220 V, gaz, kaloryfery!). Tylko marzącej o nim jako o kochanku Elżbiecie II ma odwagę zaoponować, zadając pytanie, dlaczego pokochała starego, wiecznie smutnego rosyjskiego obywatela, w którego mieszkaniu ciągle psuje się toaleta, a jedynym porządnym meblem jest rozkładany tapczan.

Teraz już nikomu niepotrzebny, zapomniany stary weteran wojenny, zagubiony Iwan Sidorowicz – dwudziestowieczny Poppriszczin z Gogolowskiego opowiadania *Zapiski wariata* – wie, że tylko w listach, swoistym dzienniku-spowiedzi może na chwilę stać się kimś innym, kimś ważnym, potrzebnym, utytułowanym, czyli tym, komu żyje się dobrze, bezpiecznie, dostatnio, w otoczeniu wielu ludzi. Podpisuje się pod listem do królowej Anglii jako generał wojsk strategicznych szybkiego reagowania, a na wyimaginowaną prośbę władz tele-

wizji państwowej proponujących mu występ przed kamerami z akordeonem, z dumą odpowiada, że nie pozwala mu na to jedynie jego podeszły wiek. W liście do kolegów z dawnych lat woła: „jeszcze powojujemy, nie poddamy się”. Chwilowy hart ducha i odwaga opuszczają Żukowa, a cierpliwy papier staje się świadkiem jego buntu i skarg na marną egzystencję. W liście-podaniu do działu pomocy społecznej zdesperowany emeryt żąda podwyżki emerytury, skarży się na wysokie ceny, duży czynsz, na wieczny głód, bo pieniędzy wystarcza mu tylko na tydzień, potem musi zadowolić się suchym chlebem i sztuczną chińską zupą. Oburza go świadomość, że państwo nic nie robi, aby godziwie utrzymać emeryta, który dla niego właśnie poświęcił najlepsze lata swojego życia.

W rozpaczy szuka jakiegoś punktu oparcia i nie znajdując go w ludziach, zajętych sobą, coraz bardziej oddalających się od drugiego człowieka, kurczowo chwytą się rzeczy, które nawinęły mu się pod rękę – koperty i kartki z zeszytu. W pierwszym didaskalium Bogajew informuje, skąd wzięły się w mieszkaniu Żukowa sterty kopert, które ten postanowił nagle wykorzystać. Otóż przynosiła je systematycznie jego żona z poczty, gdzie pracowała całe życie, sądząc zapewne, że tak jak wszyscy musi coś z pracy wynosić. Koperta staje się symbolem bezbarwnej egzystencji w minionej epoce, reliktem przeszłości, dla Żukowa skrawkiem wspomnień z lat, kiedy nie był sam, przedmiotem wiążącym go z żoną. Koperta z ukrytym w niej papierem zapisanym zwierzeniami, żalami i narzekaniami bohatera zastępuje mu bratnią duszę, taką, na którą zawsze może liczyć, wygadać się przed nią i być pewnym, że wszystko będzie zachowane w tajemnicy.

W sztukach Bogajewa rzecz zyskuje status wiernego przyjaciela. Przedmiot jest ożywiony, a człowiek – martwy, nieczuły na los drugiego człowieka. Pisarz współczuje nie rzeczom – jak mówi Rudniew – lecz samotnym, zdanym tylko na siebie ludziom, których egzystencję pokazuje poprzez ich stosunek do rzeczy. Kontynuuje w tym względzie tradycję twórczości Gogola. Jego Iwan Sidorowicz Żukow, jak Akakij Akakijewicz Basmaczkin z opowiadania *Plaszcz*, nie ma nikogo bliskiego, niczego, czym mógłby się pochwalić, niczego, co podniosłoby go w oczach innych. Bohatera Gogola ożywiają starania o nowy płaszcz, Żukow zaś ogarniając wzrokiem nędzny wystrój swojego pokoju, poddaje się sile wyobraźni – wydaje mu się, że oto Elżbieta II i Lenin kłócą się zajadle o jego mieszkanie, komu z nich

przypadnie ono w udziale po śmierci staruszka. Oddzielne mieszkanie dla Rosjanina wiecznie koczującego po „komunałkach” było rzeczą urastającą do rangi wyróżnika społecznego, jak dla biednego Baszmaczkinia nowy czynowniczy szynel zamiast przesiconego, połatanego i podszytego wiatrem płaszczyzny, którym okrywał się najniższy stopniem urzędnik imperium carów. Imaginacje Żukowa nagle przerywa zawsze niezawodny przeraźliwy dźwięk wiertarki w sąsiednim mieszkaniu. Stary człowiek przypomina z bólem, że dzisiejszy dzień urodzin znów spędzi samotnie, a życzenia otrzyma tylko od Marsjan i pluskiew, które życzą mu optymizmu podczas nocnego wypoczynku. Fantomy, zwidy, wyobrażenia z pogranicza jawy i snu to dziś, jak chce powiedzieć Bogajew, cały świat samotnego człowieka, podobnie jak przygniecionej biurokratycznym systemem Rosji i nic w niej nieznaczącego Popriszczina, który ucieka od rzeczywistości w świat urojeń tracącej zmysły istoty, zahukanej, zagubionej i nie będącej w stanie przeciwstawić się niesprawiedliwościom i absurdom panującego systemu. W takim świecie status nadaje człowiekowi rzecz, jak stało się to, na pewien czas oczywiście, w przypadku Baszmaczkinia, gdy zdobył upragniony szynel.

Poprzez częste nawiązania do twórczości autora *Martwych dusz* Bogajew zdaje się sugerować, iż w naszych czasach ożyła tamta epoka, czas absurdów, samowoli, okropnych zjawisk, afer, lekceważenia człowieka i czas totalnej znieczulicy. Potwierdza to dramaturgiczna przeróbka najsłynniejszego dzieła Gogola, zatytułowana przez Bogajewa przewrotnie *baszmaczkin*. Akcja sztuki zaczyna się wszakże dopiero po utracie przez bohatera płaszcza, który teraz przejmuje rolę Akakija Akakijewicza i z większą niż on energią szuka swego pana. Bogajew personifikuje rzeczy, obdarzając je pozytywnymi cechami, których próżno szukać w człowieku („Шинель, а человеком выражается!!! Шинель рассудок заимела”). Metaforyka zdesperowanego i przygnębiętego utratą właściciela płaszcza, który miota się po całym Petersburgu w bezskutecznych poszukiwaniach, jest nader czytelną. Płaszcz, bardzo przywiązany do swego gospodarza, wie z całą pewnością, że bez niego nic nie znaczy. Coraz to inni ludzie, w których ręce trafia, nie pomagają mu, nie reagują na często wypowiedane nazwisko, starają się raczej oszacować wartość szynela i jego przydatność dla własnych potrzeb. „Baszmaczkin” to dla nich pusty dźwięk, podniecająca jest natomiast pewność, że wygląd płaszcza może od-

powiadać randze asesora kolegiального. Nawet sam Akakij Akakijewicz biadoli: „Kimże ja jestem? Nikim, tylko właścicielem zaginionego płaszcza”. Aby wejść w posiadanie płaszcza kolejni bohaterowie dramatu Bogajewa tracą ostatnie swoje pieniądze, okłamują siebie i zabijają się. Aluzyjność sztuki – jak zawsze u tego dramaturga – nie jest skomplikowana, toteż łatwo domyślamy się, że materialne nastawienie i kult dla rzeczy samej w sobie nie może dać szczęścia. Ta, swego rodzaju, dramaturgiczna przypowieść o błędzącym ulicami Petersburga płaszczu, którego zdobycie przynosi śmierć, ma jeszcze inne przesłanie. Uniesiony podmuchem zimowego wiatru szynel zawisł na gałęzi drzewa przed pałacem samego cara. I wreszcie ktoś żywo zainteresował się losem porozumiewającego się ludzkim głosem ubrania. Imperatora zdumiało jego przywiązanie do Baszmaczkina, posłuszeństwo wobec gospodarza, które uznał za wynik intensywnego szkolenia przez właściciela – nikomu nie znanego urzędnika, ale tak świetnie reprezentowanego przez należącą do niego rzecz. Car odznacza szynel Orderem św. Andrzeja i dekoruje szarfą, a swemu generałowi zleca odnalezienie Akakija Akakijewicza. Machina biurokratyczna działa niezawodnie, ale zmierza w sobie tylko wiadomym kierunku, wcale nie z myślą o dobru człowieka. Generał uznał całą sprawę za niegodną jego rangi i polecił wykonać zadanie sekretarzowi, ten zaś z tych samych powodów zrzucił je na barki innego sekretarza itd., aż płaszczy pozbawiony wstęgi i orderu znalazł się na portierni najbliższego departamentu. Zdezorientowany portier biega po wszystkich innych urzędach w poszukiwaniu Baszmaczkina, biadoląc: „Petersburg to wielkie miasto, człowieka nie znajdziesz”. Płaszcz zatem krąży po mieście martwych dusz, stykając się na każdym kroku z bezdusnością, otępieniem, uzależnieniem od rutyny, schematu, z automatyzmem ludzkich zachowań i absurdalnością. Oznaki człowieczeństwa przejawiają zwierzęta i rzeczy. Opowiadanie jednej z postaci o tym, jak pewien naukowiec dla eksperymentu wydał za mąż dziewczynę za kurczaka, a chłopca ożenił ze świnią, po czym kurczak i świnią przejęły cechy ludzkie, dziewczyna zaś i chłopak niestety nauczyli się tylko gdakać i chrząkać, nie tylko śmieszy, ale również daje do myślenia.

Dramat Bogajewa nawiązuje do *Martwych dusz*, *Newskiego projektu*, *Nosa*. Podobnie jak te utwory zawiera szereg charakterystycznych wyrażen, powiedzeń i nieprawdopodobnych sytuacji, których wymowa przywodzi na myśl zdarzenia z życia realnego, te dobrze

znane, i ludzi, którzy z energią godną Cziczikowa starają się wmówić, iż porządek rzeczy jest ważniejszy niż człowiek. Sztuki Bogajewa wyrażają dezaprobatę dla wydumanego i niepoddającego się przemianom schematu zachowań, stosunków międzyludzkich, mentalności, dla niezmiennych od wieków stereotypów osnutych na wrogości urzędów wobec człowieka i bezduszości urzędników, dla absurdalności przepisów i ustaw. Kiedy płaszcz, niczym major Kowalow poszukujący swego nosa, dociera do biura rzeczy znalezionych i stara się przekonać urzędnika, że pragnie odnaleźć człowieka, słyszy niewzruszoną odpowiedź, że nie ma tu miejsca dla ludzi i wszelka pomoc okazana w tej sprawie byłaby naruszeniem istniejącego stanu rzeczy. Zarówno płaszcz, jak i jego właściciel zostają sami ze swoim problemem, nie mogą poradzić sobie z tym, co dzieje się w otaczającym ich świecie. Bogajew – podobnie jak narrator *Martwych dusz* – wprowadza bohaterów swojej sztuki w różne środowiska, ale wszędzie panuje taka sama atmosfera, wszystko jest zaszeregowane i nazwane swoimi imionami, prym wiedzie ignorancja, bezmyślność, brak wyobraźni. Ludzie potrafią patrzeć tylko w jednym kierunku, są odrętwiali, nie liczą się z drugim człowiekiem, stale go mijają. Zachowują się tak, jak manekiny, rzeczy, przedmioty. Nie ma w nich emocji, uczuć. Więcej ciepła jest właśnie w rzeczach – jak chce powiedzieć Bogajew. Treść *baszmaczki* potwierdza autorską myśl, że prędzej może ożywić się i okazać wzruszenie to, co z natury jest martwe, niż człowiek, którego nie porusza i nie bulwersuje nawet mówiący ludzkim głosem płaszcz. Dziwi za to niepomnie błagalna prośba o pomoc, której załatwienie nie zostało przewidziane w schemacie pracy urzędów, wykracza poza rutyniarstwo urzędników i narusza ustalony od dawna i wygodny tylko dla nich porządek rzeczy. Zdesperowany Akakij Akakijewicz w marzeniach sennych i przywidzeniach śledząc losy swojego płaszcza, z rezygnacją stwierdza, że nikt nie interesuje się nim, choć powszechną uwagę zwrócić powinno choćby to, że nie posiada on głowy, rąk i nóg. Konstatuje potem sentencjonalnie, że ta petersburska aura, zwłaszcza zimowa, sprawia, że łatwo można pomylić człowieka z płaszczem. Czyż nie podobnie jest z naszą dzisiejszą aurą? – zdaje się pytać Bogajew. Na pewno życzy sobie, byśmy się nad tą kwestią głęboko zastanowili. Jego dramat jest odniesieniem do życia codziennego w naszej cywilizacji, w której stan posiadania i gra pozorów są ważniejsze od podstawowych wartości.

W świecie współczesnym – jak sugeruje autor – nikt niczym nie chce się wyróżniać, wszyscy są anonimowi, obcy sobie, nie ma tu miejsca na szczerość, współczucie, życzliwość i troskę o drugiego człowieka. Przywiązanie bohaterów Bogajewa do jakiegoś przedmiotu (Żukowa do listów, Baszmaczkina do szynelu) jest konsekwencją samotności i depresji, która w końcu doprowadza ich do utraty zmysłów. Żyją w swoim własnym świecie, świecie urojeń, fantomów i wyobrażeń, odgradzając się od ponurej rzeczywistości, by umrzeć w zapomnieniu po latach nędznej vegetacji. Powołane do życia rzeczy są dla nich jak przysłowiowa brzytwa dla tonącego. Odznaczają się cechami niemal idealnego przyjaciela, a taki, jak podkreśla pisarz, może być tworem tylko chorej wyobraźni, gdyż jedynie w niej powstają wizje dobrego świata.

Bohaterowie sztuk Bogajewa są przeważnie chorzy, tracą rozsądek, zachowują się jakoś inaczej, nawet ci, którzy zdobyli stanowisko i pieniądze nie potrafią pokonać depresji z powodu braku miłości i samotności wśród tłumu. Pocieszają się więc wyobrażeniem takiego porządku rzeczywistości, w którym mogliby być szczęśliwi i zadowoleni. Wiera Pawłowna z dramatu *Wibrator*, rosyjska nowobogacka, wpływowa businesswoman, zarządzająca wieloma przedsiębiorstwami, sprawująca honorową pieczę nad kilkoma innymi zakładami i zajmująca się działalnością dobroczynną, każdego dnia wraca sama do pustego czterdziestoczeropokojowego mieszkania – jak z zamierzonym wyolbrzymieniem zaznacza to Bogajew – by po kilku „głębszych” uznać się głośno nad swoim nieudanym życiem osobistym i przeklinać dwadzieścia lat życia poświęconych wyłącznie karierze zawodowej. Przeglądając pewnego dnia prezenty, które otrzymała w dniu swojego jubileuszu, znajduje gumową męską lalkę. Ktoś złośliwy zrobił jej kawał, ale przeliczył się, spodziewając się gniewnych reakcji. Znudzona drogimi i niegustownymi podarkami, okazuje nieklamane zainteresowanie nadmuchanym manekinem. Ubiera go, rozmawia z nim, nazywa go księciem, a siebie królową-żabką. Zakochuje się, sypia ze swoim księciem i pragnie go w końcu poślubić. To osobliwe, lecz „szczęśliwe pożycie” kończy się drastycznie i Wiera Pawłowna dowiadytuje się od swego terapeuty, że to był tylko sen, a z tym nie chce się pogodzić. Protestuje, bo w świecie tym przeżyła szczęśliwy związek z mężczyzną, prawdziwą miłość, wymarzony ślub i jak w każdym normalnym małżeństwie sceny zazdrości, które jeszcze bardziej zbliżają

do siebie. Było też w nim spotkanie z mieszkającą na stałe w Ameryce przyjaciółką, którą nie zdziwił wcale pociąg Wiery do wyimaginowanego przyjaciela, zbulwersowała raczej gorąca do niego miłość. Przygodkowa wizyta mężczyzny z agencji towarzyskiej oferującego „szeroki asortyment usług” i potrafiącego dostosować się do różnych wymagań wykazała sztuczność ludzkich zachowań i kontaktów damsko-męskich oraz – jak zawsze dzieje się to w sztukach Bogajewa – uodowodniła, że „więcej serca” jest w rzeczach niż w ludziach. Wyobrażenia i sny Wiery Pawłowny są bajką o normalnym życiu z żywym człowiekiem, jakie należy do rzadkości w dzisiejszej rzeczywistości, gdzie zgodnie z sugestią pisarza liczą się tylko z góry ustalone zachowania, wyglądy, upodobania, gdzie pochłonięty pracą człowiek zaczyna przypominać maszynę:

[...] появляется Вера Павловна. Теперь она совсем другая – в руке деловая папка, движения твёрдые и чёткие, уверенная походка, безупречный костюм, стальная холодная оправка. Бизнес – woman, ...[...]

Вера Павловна [...] „Первое – не ругаться! Второе – всем улыбаться! Третье – быть ещё жёстче! Не расслабляться! ... И помнить... Главное – только дело и только работа! Работа! Работа!... Р-р-р-р-работа!” [...] Так... Вроде всё по списку сказала... А, вот ещё – „Зевать нельзя!... Побеждает сильнейший!” [...] Деньги, квартиры, машины, отчёты, ставки, акции, девальвации... Куда это всё? [...] Нет. Нельзя расслабляться. Нельзя!... (Бьёт себя по щекам.) „У тебя всё в порядке. Супер. Ты самая умная, самая сильная женщина”⁷.

W ten uporządkowany bezduszny świat wpisana została także namiastka miłości, zaplanowana, rozpisana według schematu i obliczona w czasie. W iście Gogolowskim stylu wypowiada się o tym gumowy książę Wiery Pawłowny: „Nijak nie mogę przyzwyczaić się do waszego normalnego, ludzkiego życia”. Tyle, że właśnie ono jest nienormalne, prawdziwe zaś i naturalne jest to, co występuje w śnie bohaterki, a może w urojeniach kobiety, która chwile słabości i wyłamania się ze schematu przypłaciła chorobą umysłu. Bogajew nie czyni żadnych

⁷ О. БОГАЕВ: *Фаллоимитатор*. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2002, s. 35–37.

podsumowań, bo jego widzenie rzeczywistości jest bardzo proste i łatwe w odbiorze. Widz lub czytelnik sam powinien zatem sformułować nadsuwający się jednoznacznie morał z przedstawionej bajki o starzejącej się businesswoman i gumowej męskiej lalce. Przywołanie w tekście dramatu utworu Antoine'a de Saint-Exupéry'ego *Mały książę* podkreślać ma szlachetność, dobro, piękno i autentyczność uczuć prezentowanych w przywidzeniach bohaterki.

Sztuki Bogajewa przypominają momentami bajki, w których zamiast mówiących ludzkim głosem zwierząt występują gadające rzeczy. Służy to wyeksponowaniu martwoty panującej w świecie żywych istot, w którym zanika dziś konsekwentnie zdolność do życia uczuciowego, do przyjaźni i miłości, a wzrasta chłód, obojętność, jakaś mechaniczność w postępowaniu do tego stopnia, że role zaczynają się odwracać. Ludzie przypominają przedmioty i rzeczy, te zaś przejmują cechy ludzkie. Druga funkcja grających rzeczy polega na uświadomieniu człowiekowi tego, co traci, poddając się stereotypom życia we współczesnym świecie, oraz formułowaniu sentencji mających przypominać ludziom o podstawowych, niezmiennych i uniwersalnych wartościach. Bogajew tworzy teatr prosty, by nie rzec – naiwny, ale jego celem jest przebudzenie człowieka naszej epoki, wyrwanie go z uczuciowego odrętwienia, z nijakości poprzez uzmysłowienie mu, że zatracił nie tylko poczucie wszelkich wartości, poczucie prawdziwego piękna, ale również rozeznanie w dobrej sztuce i wysokim teatrze. Przedstawiając widzowi swoją bajkę, Bogajew sugeruje, iż do współczesnego człowieka, starającego się za wszelką cenę uprościć sobie życie, może dotrzeć tylko coś bardzo prostego, jak docierają na przykład podbijające rzesze widzów na całym świecie latynoskie telenowele, nie wymagające wysiłku myślowego, ale pobudzające na swój sposób uczestniczącego w banalnych losach ich bohaterów telewizja do przeżycia osobliwego katharsis.

Po bajce „o starym człowieku i listach”, „o płaszczu szukającym swego biednego pana” oraz „businesswoman i gumowej lalce” przychodzi kolej na bajkę „o staromodnej, lecz dobrej rodzinie radioodbiorników”. W sztuce *Telefunkeny* radio wzywa lekarza do mającej urodzić jego dziecko narzeczonej. Lekarz, zmęczony pracą, zubożniały na wszystko, sterany życiem, czuje się bardzo dobrze w rodzinie telefonów. Ratuje przy okazji życie radio-tacie, wzbudzając radość radio-syna. Choć jest psychoterapeutą, z powodzeniem odbiera poród i razem z rodziną tych sympatycznych przedmiotów cieszy się z narodzin po-

tomka – miniaturowego radioodbiorniczka z adapterem. Ta przeznaczona na słuchowisko radiowe rzewna historyjka, w której wszystko dobrze się kończy, a w finale brzmi śpiewana przez radio-mamę kołysanka, nie napawa jednak optymizmem. Nikomu po jej przeczytaniu jakoś nie chce się śmiać. Jej bohaterowie, miłe uprzejme, szlachetne, przestrzegające podstawowego systemu wartości i pielęgnujące dobre tradycje radia, należą bowiem do ginącego już rodu telefunków. Emanująca ciepłem i dobrem bajka Bogajewa o dużych radiach i małych radyjkach nie jest przeznaczona tylko dla grzecznych dzieci, jak by się mogło wydawać. Jej przesłaniem jest niepokojący brak wiary w ludzi, niemożność wskrzeszenia w nich szacunku dla dobrych tradycji, bezskuteczność poszukiwań łączności z drugim człowiekiem. Urzeczony ciepłem przytulnego rodzinnego gniazdka, doktor snuje refleksje o zbawiennej roli przyjaźni nawet z rzeczą. Zachwyca się złożonym wnętrzem radia: „Загадочный мир цоколей, стекла, нити проводов, таинственные гайки... Диоды, катоды, аноды – всё это как волшебный, хрупкий город...”⁸, przy którym pięć mocnych palców jednej ręki człowieka oraz jego różowy język pokryty białym nalotem nie wyglądają ani zbyt atrakcyjnie, ani zagadkowo. Poza tym człowiek, jak doda tym razem radio, nie jest w stanie włączyć się do odbioru na wysokich częstotliwościach, które umożliwiają łączność nawet z samym Bogiem.

Treść dramatów Bogajewa wpisuje się w dzisiejsze czasy, w których wszyscy dążą do tego, aby żyć według jak najmniej skomplikowanego planu, zakładającego życie łatwe, miłe i przyjemne, żeby nikt nikomu nie zawracał głowy trudnymi problemami i nie zmuszał do dokonywania niełatwych wyborów. Choć prosta w odbiorze, przesycona humorem, absurdem i groteską, treść nie jest wcale zabawna, lecz wypełniona po brzegi ironicznym podtekstem. Poprzez prosty wątek i oczywiste przesłanie pisarz wytyka powszechne dziś zjawisko, jakim jest unikanie odpowiedzialności i zabierania głosu w sprawach ważnych, dotyczących wszystkich. W szczególnej mierze uczulony jest na sprawy związane z kulturą, sztuką i teatrem. Niepokoi go ignorancja, z jaką dziś podchodzi się do tych dziedzin życia, oraz brak zainteresowania wartościami duchowymi. Rozczarowanie nową, postsowiecką rzeczy-

⁸ О. БОГАЕВ: *Телефункен. В: Репетиция...*, s. 91.

wistością, w której pieniądź staje się dobrem nadrzędnym, a przez jego pryzmat ocenia się wszystko, co człowieka otacza, przejawia się w personifikacji rzeczy i uprzedmiotowieniu człowieka. Obojętne wobec drugiego człowieka „martwe dusze” mają też „martwe uszy”, jak zapowiada tytuł i potwierdza treść sztuki *Martwe uszy albo Najnowsza historia papieru toaletowego*. Autor i tu pozostaje wierny swojej fascynacji dziełami Gogola, jego niefantastyczną fantastyką i fantastyczną rzeczywistością. Rzecz cała zaczyna się od tego, że miejscowa biblioteka pozbywa się starych książek, a zainteresowanych ich losem jakoś nie widać. Podniszczone woluminy znajdują w końcu miejsce w ciasnym, zaniedbanym mieszkaniu wysokiej, potężnie zbudowanej kobiety – jak z właściwą sobie gorliwością informuje Bogajew – noszącej dziwnie brzmiące, choć odpowiadające jej posturze imię Era. Era Nikołajewna co prawda w swoim życiu nie przeczytała ani jednej książki, ale w odróżnieniu od tych rzekomo czytanych i wykształconych żywi do potarganych dzieł klasyków literatury niekłamaną ciekawość i wyraża troskę o to, co się z nimi stanie. Zakleja pieczołowicie ich obszarpane brzegi, składa wyrwane strony i przemawia do nich czule. I oto do drzwi zagraconego mieszkania Ery Nikołajewny pukają kolejno zjawy przybierające z wolna postaci Puszkina, Gogola, Tolstoja, Czechowa, jakby zesзли ze stronich swoich nikomu już dziś niepotrzebnych utworów. Kobieta karmi tych zgłodniałych, chorych i bezdomnych gości, opiekuje się nimi, lecz, ale jej zapasy się wyczerpują. Era nie jest osobą zamożną, a jej apele o pomoc pozostają bez odpowiedzi. Otwierający drugi akt rozpaczliwy list do inteligencji rosyjskiej jest sformułowanym w sposób prosty i jasny – jak zawsze u Bogajewa – przesłaniem sztuki. Era, niczym Żukow z *Rosyjskiej poczty ludowej*, pisze:

Szanowna inteligencjo, już miesiąc mija od czasu, kiedy zamieszkali u mnie twoi pisarze... itp. Leczyłam ich, karmiłam, teraz widzę, że nie poradzę sobie z takim kulturalnym problemem. Jeśli wszyscy jesteście tacy mądrzy i ważni to gdzie was szukać?

Przewidując fiasko swoich starań, Era robi z listu samolocik i wyrzuca go przez okno. W postmodernistycznym utworze wszystko jednak jest możliwe, toteż kilka osób zjawia się na takie wezwanie. Po to tylko wszakże, aby powiedzieć to, co jest już wiadome, bo od lat

powtarzane wszędzie do znudzenia – na nic nie ma pieniędzy. Wizyta dwóch urzędników z departamentu kultury i Damy w berecie z opieki społecznej jest zatem jedynie potwierdzeniem istnienia tych instytucji, a nie ich właściwego funkcjonowania. Nie napawają też nadzieją odwiedziny Kolekcjonera unikalnych wydań, który desperackie zachęty do kupna książek kwituje pytaniem: „Co ja z tym wszystkim zrobię?”

W takiej rzeczywistości nie inaczej może wyglądać postawa pisarza, niejakiego Suslenki – laureata nagrody Nobla, pozera i człowieka o ograniczonych horyzontach myślowych, którego stać tylko na określenie zachowania Ery jako „ciekawego przypadku choroby umysłowej”. „A może to nie Era Nikołajewna jest chora?” – zastanawia się w swoim artykule Walenty Pilat⁹. Okazuje się, iż najwięcej zrozumienia dla dóbr kultury ma niewykształcona i prosta kobieta, poprzez swe imię reprezentująca odchodzącą już w niepamięć epokę – erę szacunku dla książki. Całą swoją „monumentalnością”, w której mieści się wszystko, co z epoki poprzedniej jeszcze zostało, Era Nikołajewna broni „klasyków” przed zagładą, ale niestety zostaje zabrana do zakładu psychiatrycznego. Pozostaje więc Era Nikołajewna tylko symbolem czasów minionych, przeżytkiem, dla którego nie ma już miejsca w dzisiejszej skomercjalizowanej cywilizacji, tak jak nie ma miejsca dla starych woluminów na półkach nowej biblioteki, gdzie wzrok przykuwają nic nie znaczące utwory groteskowego noblisty Suslenki oraz kolorowe książki z obrazkami w rodzaju *Biblii smacznych i zdrowych potraw*.

O tym, jak kilka przypadkowych osób stara się uratować teatr albo przynajmniej odwlec na jakiś czas jego zamknięcie, opowiada kolejny dramat Bogajewa – *Wielki Mur Chiński*. Autor komplikuje tu nieco treść i akcję, komentując nie tylko upadek wartości kulturalnych, ale też niepewny los sztuki eksperymentalnej, nowatorskiej, wykraczającej pod każdym względem poza granice zastanych schematów. Stosuje jeden z częstych w jego dramaturgii chwytów – powtarzanie się scen, którymi są zwykle próby nowego spektaklu teatralnego. Przerywa je kilkakrotnie ingerencja zdarzeń z dwóch pozostałych wątków. Jeden z nich związany jest z poleceniem przejęcia lokalu, w którym mieści się

⁹ W. PILAT: „Szkoła” Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigarewa. W: *Dawna a nowa Rosja*. Red. R. JURKOWSKI, N. KASPEREK. Warszawa 2002, s. 295.

teatr **Okno** (jest nim piwnica bez okna), i zbudowania na jego miejscu czegoś bardziej opłacalnego (szaletu miejskiego!). Robotnicy z muszlami klozetowymi w rękach kilkakrotnie obcesowo wkraczają na scenę, by wykonać swoje zlecenie. Kilkakrotnie też, podobnie jak indagowany przez nich reżyser nowej sztuki, zmuszeni są przerwać swoją pracę i ustąpić miejsca aktorom, którzy spełniają zachcianki przypadkowych sponsorów, aby pozyskać pieniądze na dokończenie przygotowywanej premiery i przedłużenie w ten sposób istnienia teatru, co stanowi treść wątku trzeciego. Ta postmodernistyczna przeplatanka – w wydaniu Bogajewa śmieszna, groteskowa, absurdalna, częściej zatrważająca – odzwierciedla autentyczne losy dzisiejszych przybytków kultury i sztuki oraz walkę garstki ludzi, takich jak Bogajewowski reżyser i jego grupa aktorska, w obronie sztuki przez duże „S”.

Oto do reżysera przychodzi rosyjski nowobogacki i w zamian za proponowane duże pieniądze żąda spełnienia prośby swojej ekscentrycznej małżonki, która chce, żeby jej ulubiony aktor tylko dla niej zagrał... nago. Natomiast ociekający złotą biżuterią gangster domaga się odegrania scenki z życia przestępczego podziemia, w której usatysfakcjonowałby go po mistrzowsku przedstawiony przez aktorów strach jego podwładnych. Przychodzi wreszcie kolej na „grubego babsztyla” z drogą kolia na szyi, marzącego od dzieciństwa, by zostać baleriną, a teraz gotowa jest wyłożyć pokaźną sumę pieniędzy za orzeczenie komisji składającej się z aktorów pod przewodnictwem reżysera, że do tego się nadaje. Za cenę takich poniżeń reżyserowi, jedynej osobie spośród niegdyś studiujących na jednym roku (jak się później dowiemy od jego kolegi z lat studenckich), która jeszcze uprawia zawód wyuczony, udaje się wreszcie przygotować nową sztukę, ale nie ma już gdzie jej wystawić. Wszędzie krzątają się robotnicy, a aktorzy szykują się do opuszczenia budynku, z ironią przerzucając się sekwencjami z niewystawionego spektaklu. A jego treść to kolejna baśń Bogajewa albo utopia o teatrze, widzach i władzach państwa. Występujący w niej państwowi decydenci przekonują się do propozycji, aby cały kraj opasać murem teatrów na wzór Wielkiego Muru Chińskiego. Ma to stanowić panaceum na wszystkie problemy i kryzys w kulturze, który wstrząsnął posadami ich państwa. Wizja Wielkiego Muru Teatralnego opiera się na setkach solidnych teatrów, jakich dziś wszystkim brakuje, wystawiających wspaniałe spektakle na podstawie

dobrze skrojonych sztuk, które są zrozumiałe dla aktorów posłusznych woli rozsądnego reżysera. Piękne sale teatralne, złote kurtyny, odświętnie ubrani widzowie, którzy nie szeleszczą papierkami i zajmują miejsca jeszcze przed trzecim dzwonkiem itp., a na to wszystko, ma się rozumieć, nie brakuje pieniędzy. Morał z tej utopii jest prosty – trzeba znaleźć sposób, by zwrócić uwagę państwa na sprawy związane z kulturą, czyli murem pokonać mur niezrozumienia, obojętności i ignorancji władz wobec tej ważnej dziedziny życia. Ale czy kiedyś komuś udało się zburzyć Chiński Mur? – wydają się mówić zrezygnowane miny reżysera i aktorów opuszczających piwniczne pomieszczenie ich niedawnego teatru.

Sytuacje kreślone w dramacie Bogajewa są dziś wszystkim dobrze znane z różnych źródeł, w których co jakiś czas mówi się o desperackich wyczynach ludzi teatru pragnących uratować swój przybytek sztuki przed zagładą, interwencją komorników, ingerencją urzędowych laików, przed nieprofesjonalnym kierownictwem. Coraz częściej szukający pracy młodzi aktorzy gromadzą się i działają w pomieszczeniach mających niewiele wspólnego z teatrem w powszechnym znaczeniu tego słowa. Stare dworce, fabryki, oficyny są wykorzystywane z powodzeniem nie mniejszym niż tradycyjne „aksamitne” sale teatralne. Nie mają, co prawda, ich dostojęstwa ani nie tworzą uroczystej atmosfery towarzyszącej zwykle premierom i wieczornym przedstawieniom, ale starają się zadowolić gust publiczności za znacznie mniejszą ilość pieniędzy, omijając połowę niepotrzebnych formalności i poniżających godność człowieka sztuki utarczek z urzędnikami. Od kilku lat działa w jednym z piwnicznych pomieszczeń Moskwy powołany do życia przez parę dramaturgów, Michaiła Ugarrowa i jego żonę Jelenę Griominę, *Teatr.doc*. Nikołaj Kolada dla swojego teatru również zaadaptował piwnicę. Przykłady można mnożyć, bo nie jest to już dzisiaj nowe zjawisko. Warto wszakże powiązać z tym kontekstem jeszcze inną kwestię, w omawianym dramacie Bogajewa nie mniej istotną niż inne. Jest nią zbliżenie w naszej epoce teatru do codzienności, co ma swoje konsekwencje w postaci znizienia jego wysokiej rangi i pozbawienia wyjątkowości. I tego właśnie Bogajew obawia się najbardziej, łącząc tę codzienność nierozzerwalnie z ingerencją biznesu w sprawy teatru. Daje temu wyraz we wszystkich prawie swoich dramatach. Niepokojący upadek teatru z piedestału podniosłości i niezwykłości dramaturg pokazuje z charakterystycznym dla swo-

jego warsztatu ironicznym dystansem, który bierze się ze świadomości nieuchronności przemian w życiu dzisiejszego teatru. Stąd zawarte w utopii sztuki *Wielki Mur Chiński* nierealne marzenia o powrocie teatru do dawnej świetności, do gali towarzyszącej teatralnym premierom, potwierdzone baśniowo naiwnymi obrazkami, jak ten, który kończy dramat. W jego finale robotnicy, którzy zajęli piwniczne pomieszczenie niedawnego eksperymentalnego teatru, wyszli teraz podziwiać widok tłumów odświętnie ubranych ludzi, podążających z bukietami w rękach i z uroczystym wyrazem na twarzy na nowy spektakl teatralny.

W kolejnej sztuce *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześladowuje* narzekania, że minęła epoka wysokiego teatru, wykwintnych dekoracji i drogich kostiumów, publiczności odbierającej w skupieniu i ciszy nowe przedstawienie, a nastały czasy rekwizytów z plasteliny i widza łuszczonego orzechy lub czytającego gazetę w ostatnim rzędzie, celowo zostały włożone w usta sprzątaczk. Bogajew daje pofolgować komuś, kto rzeczywiście ma największy dystans do sprawy. Uproszczone widzenie problemów, nieznanych od przysłowiowej podszewki, odwraca uwagę od istoty rzeczy. Nowy teatr to nie jego blask zewnętrzny, nie ślepe przywiązanie do tradycji i manifestacyjna niechęć do nowości. W dalszej części monologu przy zamykaniu sprzątaczk oburza się na niekończące się próby, które – jej zdaniem, niepozabawionym skądinąd słuszności – nie zmuszą aktorów do grania inaczej, niż to robili do tej pory. I w tym tkwi szkopuł. Reżyser, podobnie jak w *Wielkim Murze Chińskim*, usiłuje przygotować sceniczną adaptację nowatorskiej sztuki, ale nie udaje mu się przekonać do niej aktorów, niekwapiących się do zerwania ze stereotypami i rutyną. W dramacie *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześladowuje* pisarz nadal podnosi swoje ulubione tematy dotyczące współczesnego teatru, jego powiązań ze zmieniającym się życiem, problematykę nowego dramatu i jego niełatwych losów scenicznych oraz stawia nurtujące, lecz znajome literaturze rosyjskiej od dawna pytania. Pyta i jednocześnie sugeruje odpowiedź: kto winien i kogo należy obarczyć odpowiedzialnością za coraz częstsze symptomy upadku roli teatru. W dramacie wielokrotnie powtarza się kilka scen nowego przedstawienia, przezwanych w końcu krzykiem niezadowolenia reżysera, do tej pory spokojnie drzemącego na pustej widowni. Obrażeni aktorzy narzekają na przedłużające się próby, nie rozumieją poleceń reżysera, przeklinają

autora koszmarnej w ich mniemaniu sztuki, machinalnie powtarzają słowa tekstu, myśląc w tym czasie o swoich prywatnych sprawach. Są obojętni wobec swojej pracy, zatroskani codziennością, uprzedzeni do nowości. Zaangażowanie reżysera też jest pozorne, nikomu niczego się nie chce, a już na pewno poświęcania się za wszelką cenę dla wyjątkowo udanej premiery. A to już – jak podpowiada Bogajew, roztrząsając odwieczną i oczywistą prawdę – przyczynia się do zguby teatru, który opiera się przecież na oddaniu się mu bez reszty. Do teatru wkrada się zatem dzisiejsza bylejakość, pęd do łatwizny i chęć wykonywania wielkich zadań najmniejszym nakładem sił.

W dalszym biegu akcja wykazuje, że teatrowi nie sprzyja jego zbliżanie się do życia, przynajmniej w tej prymitywnej jego formie, którą demonstrują pod koniec aktorzy. Tak naprawdę to grali oni siebie samych, nie będąc w stanie wznieść się do poziomu wyznaczonych im ról. Tak samo zachowują się na scenie, jak i po zejściu z niej. Pod koniec próby wszystko wymyka się im spod kontroli, są znużeni powtarzaniem tych samych sekwencji, zaczynają utyskiwać i sprzeczać się ze sobą, używając słów i zwrotów z granej sztuki. Aktor odtworzający rolę milicjanta w wybuchu gniewu stwierdza, że żaden z niego milicjant, że zrzuca z siebie ostatecznie to „draństwo” (mundur), nie będzie się wygłupiał dalej, a w ogóle to „chlapnął sobie trochę przed próbą dla odwagi”. Nie po to jednak, jak doda potem, by łatwiej uporać się z rolą, ale żeby wygarnąć kilka słów prawdy „złodziejowi księgowemu”. Aktorzy mówią o bezsensie częstych prób i powtórek, o stracie na to cennego czasu i zdrowia, o bezcelowości takiego życia itp. W taki sposób w utworze Bogajewa wielka scena teatralna przekształciła się w gabinet śmiechu, w którym bawią sceny tryskające humorem i dowcipem, przyciąga uwagę oryginalna gra słów, ale dobrą zabawę zakłóca refleksja sformułowana w pytaniu: Czy w takiej sytuacji może zaistnieć teatr z prawdziwego zdarzenia? Ironia gier słownych podkreśla rozbieżności w rozumieniu roli teatru w życiu zwykłych ludzi i aktorów, niemożność znalezienia dobrej recepty na jego uzdrowienie, przede wszystkim zaś nie najlepszy wpływ dzisiejszej rzeczywistości na sztukę teatru. Bogajew zastanawia się zatem nad koniecznością przeprowadzenia wyraźnej granicy między teatrem a życiem, dokładniej – między sztuką teatru a realiami codzienności i schematami ludzkich zachowań. Pisarza poruszają odwieczne dylematy dotyczące niezależności świata teatru, jego odrębno-

ści i nieskalania szarością, przyziemnością życia. Dramaturg celowo demonstruje swoją niechęć do zrywania z ustalonymi teatralnymi konwencjami. Zapewne nigdy nie zastosuje w swojej twórczości np. techniki *verbatim*, którą z różnym skutkiem posługują się aktorzy i autorzy tworzący dla *Teatru.doc*. Wychodzą oni na ulicę z dyktafonami, włączają się w tłum ludzi, nagrywają rozmowy, by potem na scenie odtworzyć zapisany materiał, stosując przy tym bardzo niewielki retusz. Grę aktorską kształtują niejednokrotnie na modłę zachowań obserwowanych osób, świadomie rezygnując z typowo teatralnych środków ekspresji. Bogajew korzysta z możliwości, jakie daje tradycyjna sztuka teatru i taką drogą stara się dotrzeć do prawdy o życiu w dzisiejszych czasach. Jego dramat *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześladowuje*, bodaj najlepszy w całej dotychczasowej twórczości, jest dowcipnym i oryginalnym przykładem połączenia w utworze przeznaczonym na scenę wiedzy na temat teatru, gry aktorskiej, tworzenia spektaklu, wizji dalszych losów teatru, uwag na temat sensu ludzkiego istnienia ze scenami z realnego życia i absurdalnymi sytuacjami. Składa się to na główny wątek, który jest zbudowany z powtórzeń jednej i tej samej sceny.

Do mieszkania młodych małżonków, Głaszy i Fiedi, przychodzi sąsiad Kondrat Filipowicz, żeby zwrócić im pożyczone pieniądze, poczęstować się herbatą z konfiturami, przy okazji opowiedzieć im, że wybiera się w daleką podróż, ma już bilet i bardzo się spieszy. Wychodzi, wsiada na motocykl, aby dojechać do dworca. W pewnym momencie słychać huk rozbijającego się pojazdu, chrzęst żelastwa, dźwięk tłukącego się szkła. Przerażona Głasza podchodzi do okna i spostrzega rozbity motocykl, a przy nim zwłoki sąsiada. Po chwili jednak rozlega się pukanie do drzwi, po czym wchodzi Kondrat Filipowicz cały i zdrowy. Powtarza się ten sam epizod, te same słowa, zwroty, zachowania i czynności. Zmienia się tylko komentarz zdumionych małżonków, których męczą te powtórki, więc w końcu postanawiają wyrzucić zmartwychwstającego bez przerwy sąsiada przez okno. Zwłoki zamieniają się w arbuz, który spada na głowę przypadkowego przechodnia, a Kondrat Filipowicz i tak pojawia się w mieszkaniu.

Od tego momentu zaczynają się nowe perypetie z udziałem pechowego przechodnia, milicjanta, lekarki, sanitariusza z wezwanego pogotowia i innych. Teraz zaniepokojenie wywołuje zbliżający się rzekomo koniec świata, dają się bowiem odczuć coraz silniejsze wstrząsy,

a przez okno widać niesione podmuchem wichru różne przedmioty. Małżonkom przypominają się chwile, kiedy zaciniała się płyta i stawały wskazówki zegara, co zawsze zwiastowało powtarzanie się zajścia z sąsiadem. Zdaniem przechodnia blokada czasu symbolizuje zahamowanie rozwoju wszechświata. Dlatego wszystko powtarza się i nic nowego się nie dzieje, ludzie nie kontrolują swoich zachowań, powielają mechaniczne odruchy. Nieznajomy, który nagle zjawił się w mieszkaniu, a potem okazał się archaniołem Gabrielem, potwierdza to, wyjaśniając, że Ziemia „straciła równowagę” z powodu ludzkiej głupoty, chamstwa, tępoty, grubiaństwa, toteż koniec świata i sąd ostateczny są nieuniknione.

Absurdalny świat dramatu Bogajewa jest, rzecz jasna, odniesieniem do otaczającej nas rzeczywistości, charakteryzującej się nie mniejszymi absurdami niż te, które konstruują tekst analizowanej sztuki. Pisarz nie rezygnuje z eksponowania rzeczy dla podkreślenia uprzedmiotowienia człowieka (Kondrat Filipowicz po wyrzuceniu z okna zamieniony w arbuza, sąsiad Głaszy urodził żelazko) i jego pograżania się w materialnej sferze bytu. Metaforyka przedstawionych zdarzeń zakłada również, a może przede wszystkim, poszukiwanie przez człowieka własnej tożsamości i miejsca w świecie, w którym przyszło mu żyć i który nie ułatwia identyfikacji, zmuszając go raczej do kwalifikowania się w szeregu rzeczy. Analogicznie przedstawia się – ważna dla autora – sytuacja teatru, który też jest na etapie ustalania swojego miejsca i określania swojej roli we współczesnej rzeczywistości. Wykorzystane w tekście obiegowe pojęcia o końcu świata, o którym zwykle mówi się dla usprawiedliwienia panującego dookoła nieładu, nieprawidłowości i wszelkiego zła, dają pretekst bohaterom do twierdzenia, że zablokowanie czasu oraz wynikające z tego zakłócenie porządku to skutki błędu w stworzeniu świata. Ale zamiana „sądu ostatecznego” na „ostateczny błąd” nie przesądza o zrzuceniu odpowiedzialności za monotonię i bezsens życia na siły wyższe. Skazani przez błąd na marną egzystencję ludzie sami muszą jednak podjąć walkę, aby wyjść z impasu. Skoro człowiek ponad wszystko zakłada przywiązanie do rzeczy i z nimi się identyfikuje, to teraz do rzeczy musi zwrócić się o pomoc. Warunkiem uratowania Ziemi i ludzkości jest zatem uruchomienie zegara z kukłką – ślubnego prezentu Głaszy i Fiedi. Bohaterowie utworu kolejno – w dalszym ciągu zabawy Bogajewa w układanie dramatu – błagają kukłkę,

żeby raczyła kontynuować swoją pracę, a życie wróciło do normy. Bawią przy tym odbiorcę swoimi poglądami na życie, wyznawaniem skrywanych dotąd osobistych tajemnic, marzeniami o samochodzie dobrej marki, o wyższej pensji, o kupieniu upragnionych modnych spodni itp.

Autor zadbał o to, aby w jego dosyć długiej sztuce ciąg dalszy nie „prześladował” widza i nie był tak uciążliwy, jak dla bohaterów. Stale więc czymś zaskakuje odbiorcę – albo niebanalnym dowcipem, wymyślnym kalamburem, śmieszną scenką, groteskową postacią, niespodziewaną zamianą człowieka w arbuz, albo opisem lawiny poderwanych z ziemi wiatrem przedmiotów, które przelatują za oknem mieszkania młodych małżonków, ilustrując wypowiedziane akurat w tym momencie materialne pragnienia zebranych tam osób. Jest to wyraz Bogajewowskiej manifestacji myśli, że w teatrze wszystko jest możliwe: zmartwychwstania, a nawet zapobieżenie końcowi świata. Nieograniczone są też możliwości dramaturga, który tworzy iluzję określonej rzeczywistości, tracąc nad nią panowanie w chwili ingerencji prawdziwego życia. Tę nie nową, aczkolwiek przedstawioną w oryginalny sposób prawdę pisarz obrazuje opisem śmierci aktora grającego rolę Kondrata Filipowicza, który – zgodnie z wolą Bogajewa – kilkakrotnie ginął w wypadku, zawsze był wskrzeszany, czasem zamieniany w arbuz, w końcu zaś został zgodnie ze scenariuszem zakneblowany na próbie spektaklu, ale zbyt mocno przywiązany do krzesła. Kiedy pod koniec akcji dramatu, którego podstawę stanowią powtarzane stale owe próby, występ aktorów przeradza się w sprzeczkę i na scenę wkracza życie realne, nikt już nie zwraca uwagi na konwulsyjne ruchy związanego aktora. „Zrozumcie... To życie... Nie jestem Panem Bogiem... Nic nie mogę zrobić” – dusi słowa przestraszony reżyser, cofając się przed naporem oburzonych aktorów. Chwilę przedtem chciał wezwać pogotowie, ale telefon okazał się atrapą. Zaczyna od-ruchowo wołać lekarza. Zjawia się wówczas aktorka grająca w przygotowywanym spektaklu postać lekarki. Wszyscy stracili kontrolę nad swoją pracą i bezwiednie pomylili rzeczywistość teatralną z realnością. Poddaje się temu także reżyser, który przestał panować nad sytuacją. Aktor wcielający się w rolę milicjanta z nadmierną gorliwością podszedł do swoich obowiązków w teatrze – zbyt mocno skrzepował ciało Kondrata Filipowicza i za głęboko włożył knebel, co miało wiele

konsekwencji, których przesłanie jednoznacznie domaga się odgraniczenia świata sztuki od życia.

Grigorij Zaslawski napisał enigmatycznie, że sztuka *Блѣд оstateczny albo Ciąg dalszy prześladowuje* „повествует о том, о чём, вероятно, и должен был повествовать Олег Богаев. Об иллюзии конца света, о возможности его конца, о приключениях языка и – о добрых и слабых людях”¹⁰. Wyliczenie to wymaga jeszcze wielu uzupełnień.

Utwór Bogajewa jest też o iluzji idealnego dramatu, o możliwości zaistnienia bardzo dobrze złożonego dramatu, o tworzeniu dobrej sztuki, o dokonywaniu selekcji materiału, z którego owa sztuka ma powstać. Konstrukcję utworu autor urozmaica połączeniem w dość oryginalną całość kilku wątków, z których każdy posiada własnego twórcę. Reżyser chce uporać się z wystawieniem spektaklu według nowej sztuki i zwołuje aktorów na kolejną próbę. Na podstawie tego materiału z kolei Bogajew stara się ułożyć swoje dzieło. Jedną z postaci obu wątków, Głasza, musi następnie poradzić sobie z gotowaniem grochówki, od której to czynności odrywa ją ciągle Kondrat Filipowicz i jego „motocyklowa przygoda”. Od czasu do czasu zaś wszyscy bohaterowie rozważają dzieje stworzenia, wyłonienie się świata z bulgoczącej kosmicznej zupy, którą przed milionami lat mieszał „Wielki Kucharz” – Stwórca. Metaforyka rosyjskiego tytułu *Страшный Суд или Продолжение преследуем* (dosłowne tłumaczenie: *Straszna Zupa czyli Ciąg dalszy prześladowuje*) wskazuje, że każdy autor: reżyser, dramaturg, młoda małżonka, zмага się ze swoją „zupą”, z której powstać ma możliwie najlepszy spodziewany efekt ich zamysłu twórczego. W utworze wiele mówi się jednak o błędzie, który mógł popełnić Wielki Kucharz. W jego następstwie nastąpiło zablokowanie czasu, symbolizowane przez zacinającą się płytę i odzwierciedlone w powtarzalności zdarzeń, tak bardzo niepokojącej bohaterów. Uwielbiający grę słów Bogajew stosuje ją już nawet w tytule, który to – wedle zamieszczonych na początku dramatu wyjaśnień autorskich – został tu przeniesiony z *Biblii*, z wydania z błędem drukarskim polegającym na zamianie liter bardzo do siebie podobnych – drukowanych „Д” i „П”. Zamiast „sąd ostateczny” (po rosyjsku „страшный суд”) wydrukowano „страшный суп” („straszna zupa”) albo

¹⁰ Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Сострадательная речь...*, s. 28.

„ostateczna zupa” – jako wynik zaplanowanego dzieła. Pierwsza część tytułu tłumaczy zatem zamieszanie, jakie występuje w utworze Bogajewa. Drugi jego człon, też będący grą słów – „продолжение преследует” (prześladuje) zamiast „следует” (nastąpi) – sygnalizuje uciążliwość sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, a także ich dezorientację i niezadowolenie z tego powodu. I właśnie ten stan rzeczy rodzi ich pytanie o sens tego, co się dookoła dzieje, oraz każe zastanowić się, czy nie jest to wszystko skutkiem popełnianego przez kogoś błędu. W jego wyniku sąsiad Fiedi urodził żelazko, Kondrat Filipowicz zamienił się w arbuz. Nie można więc odróżnić martwego od żywego. Głaszy wydaje się, że wszystko, co teraz się dzieje, już kiedyś występowało, inni zastanawiają się, czy ich życie nie jest tylko snem, jeszcze inni widzą zaś w nim rozgrywkę kogoś silnego i wszechwładnego. Czy możliwe jest zatem stworzenie bezbłędnego dzieła sztuki? W tym kierunku zmierza dramaturgiczny wywód Bogajewa, który daje do zrozumienia, że do idealnego modelu sztuki dążyć należy, ale przede wszystkim dając się pochłoniąć samemu procesowi tworzenia, gdyż rezultatu nie sposób przewidzieć. Myśl tę ostatecznie przypieczętowanie sens zakończenia jego dramatu. Po raz kolejny Bogajew roztacza wizję teatralnej idylli, tym razem ustami wyłaniającego się z zaświatów Kondrata Filipowicza, który bezbłędny dramat, idealny teatr, utalentowanych i niezazdroszczących sobie nawzajem ról aktorów widział tylko tam, skąd przybył. Pozostaje więc tylko zatracenie się w procesie tworzenia, oddanie się dramaturgicznej układance, grze w dramat i teatr, bo tylko tak można zapomnieć o obojętnej wobec artystycznej twórczości dzisiejszej rzeczywistości.

Tego typu problematyka poruszana jest przez Koladę, który – w przeciwieństwie do swojego ulubionego ucznia – koncentruje się głównie na różnych modelach gry, zarówno w życiu, jak i w teatrze, na każdym kroku celowo naruszając granicę między tymi obszarami. Interesuje go teatralizacja życia we wszelkich jej przejawach i jej wpływ na kontakty międzyludzkie. Eksponuje swój udział w tworzeniu świata przedstawionego dramatów, ale ujawnia bezsilność wobec ingerującego w nią potoku życia codziennego, co odzwierciedla się w pełnych humoru i ironii zwrotach do czytelnika. Kolada zdołał zaszczepić swoim uczniom fascynację nie tylko takim tematem, bardzo istotnym w dramaturgii „szkoły”. Nadrzędnym zagadnieniem w jej

dorobku – co poświadczają zaprezentowane tu sztuki Bogajewa – jest wszakże człowiek i jego sytuacja w dzisiejszym świecie.

Bogajewa interesuje człowiek zapomniany przez wszystkich, skazany na roślinność w czterech ścianach, ale pragnący kontaktu z drugim człowiekiem. Dramaturg skupia się głównie na odczuciach swoich bohaterów, na tym, jak odbierają oni świat, który zepchnął ich z pola widzenia. Starają się usilnie, lecz bezskutecznie powrócić doń, wierząc we wszystko, co pozwoli im choć na moment w nim zaistnieć. Niestety, jest to możliwe tylko w sferze ich marzeń. Toteż Bogajew zawsze przenosi akcję z ponurej i niewdzięcznej realności do świata wyobrażeń, snów, chorej imaginacji, urojonych wspomnień. Postmodernistyczna swoboda i dowolność zezwala na rozmowy bohaterów z osobami dawno zmarłymi i z rzeczami, usprawiedliwia pokonywanie barier czasowych i niedostępnych przestrzeni. Bohaterowie nie tracą jednak z tego powodu swojej autentyczności. Przeciwnie, nieprawdopodobne zdarzenia i absurdalne sytuacje pomagają pokazać ze szczególną wyrazistością, do czego może posunąć się człowiek w rozpaczliwych próbach zapominania o swojej samotności, jak może zaadaptować się w wymyślonym przez siebie świecie i jak silne jest w nim nieustanne oczekiwanie na coś niezwykłego w życiu. Iwan Żukow z *Rosyjskiej poczty ludowej* trwa w przekonaniu, że list od prezydenta Rosji, dowódcy wojsk szybkiego reagowania i zarządu telewizji publicznej nie jest niemożliwy, choć pisze go sam do siebie. Najważniejsze okazuje się to, by znaleźć się, za wszelką cenę, w centrum uwagi, by móc z kimś porozmawiać, opowiedzieć o sobie, choćby nawet w niewysłanych listach. „Человек готов поверить во всё, обжить неведомые ранее явления с абсолютной душевной отдачей, мгновенно привыкнув к ним – и внутренне приняв как нечто не опасное и никого не дискриминирующее, не разрушающее сущности бытия” – napisała Jekaterina Salnikowa¹¹. Bohaterowie Bogajewa nie naruszają niczyjego spokoju, nie robią niczego czyimś kosztem, nie działają destrukcyjnie, bo przeważnie obcuja z tworami swojej wyobraźni i otaczającymi ich rzeczami, które zastępują im drugiego człowieka. To trochę inaczej niż w dramaturgii Kolady – jego bohaterowie desperacko poszukują

¹¹ Е. Сальникова: *Возвращение к реальности*. „Современная драматургия” 1997, № 4, s. 172.

drugiego człowieka, ponieważ tylko w jego obecności mogą spełnić wszystko to, o czym marzą, opowiedzieć o swoich lękach, pokazać „całego siebie”. Bogajewowski człowiek natomiast jest tak zrezygnowany, że nie podejmuje już działań w tym kierunku, przeczuwając, iż skończą się one fiaskiem. Nie ma nawet wspomnień, które mógłby przywołać w krytycznych chwilach. Ratuje się więc wymysłami, wyobrażeniami i baśniami. Daje to autorowi możliwość pokazania nie tylko tego, czego pragnie jego bohater, jak daleko sięga jego wyobraźnia, ale wyjawienia prawdy o jego życiu, takiej, o jakiej on sam nie chciałby pamiętać. Dotyczy ona w głównej mierze dawnych nieudanych kontaktów z otoczeniem, nieporozumień rodzinnych i małżeńskich, niekończących się niepowodzeń życiowych, których istnienie stara się ukryć przed światem i samym sobą.

Sztuka *Trzydzieści trzy szczęścia* jest współczesnym wariantem baśni o rybaku i złotej rybce, choć w ujęciu Bogajewa owa rybka jest najpierw tylko zwykłym śledziem, któremu nie za bardzo chce się trafić na świąteczny stół samotnej, starej wdowy. W zamian za wolność przywraca życie jej mężowi. Potem jest sardynką z puszki, obdarzającą staruszków masą pieniędzy. Kolejne życzenia wynikają z chęci zmierzenia się z codziennością gwiazdy filmowej i życiem wybitnego naukowca, z chęci posiadania syna, powrotu do lat młodości. W trakcie akcji dramatu dowiadujemy się, jakie mogłoby być życie dwojga ludzi, a jakie kiedyś naprawdę było. Zaprezentowany materiał składa się z tzw. scenek rodzajowych, które obrazują – z jednej strony – dramat człowieka niepotrafiącego dostosować się do postkomunistycznej rzeczywistości, z drugiej – komedią bawiącą bezskuteczną walką z jej absurdami. Podobnie zresztą dzieje się w sztukach Kolady – trochę smutno i trochę śmiesznie, bo inaczej nie byłoby prawdziwie, jak niejednokrotnie pisał i uczył swoich podopiecznych.

Oto rybka spełnia kolejne życzenie i wraca staruszkom młodość, ale zapomina cofnąć czas, skazując młode małżeństwo, kształtujące swoją mentalność i światopogląd w czasach komunistycznych, na życie w pierwszych fazach rozwijania się gospodarki kapitalistycznej:

[...] опять побьют как на прошлой неделе... [...] Ну, одни волнения с ним! Сказал, пойду в коммерцию. [...] За три недели всем торговал: лапшой, гвоздями, трусами, книжками... Товар разойдётся, но выручки нет! У него всё прут из – под носа, о он стоит

как лопух, всем улыбается, [...] Домой идёт, и как дурак, всю получку роздаст беспризорным, а они обкурятся и хохочут над ним. Растяпа. Тоже мне, бизнесмен..., а таж на то: Сегодня ко мне выстроилась громадная очередь. Я отвечивал, а про деньги забывал как-то ... Уж больно брали товар хорошо!¹²

Tak Bogajew nas rozśmiesza, choć chce, abyśmy mogli między wierszami podobnego tekstu wyczytać niewesołą wcale prawdę o życiu Rosjanina, pragnącego utrzymać się na powierzchni w nowych czasach. Dalej następują kolejne obrazki – realizacje życzeń staruszków dokonywane przez czarodziejską rybkę, czyli hipotetyczne zdarzenia, w których bohaterowie muszą zmierzyć się z nowymi wyzwaniem i sprawdzić się w różnych sytuacjach. W dalszych scenach staruszek jest więc mężem swojej żony – wziętej aktorki. Musi zająć się domem, o czym nie ma pojęcia, i spełniać zachcianki kulinarne wiecznie zmęczonej, przepracowanej małżonki. Skwapliwie godzi się na jej wyjazd do Hollywood, gdzie spodziewa się łatwiejszej egzystencji. Sekwencje dramatu z cyklu *Rosjanin za granicą* obfitują w zabawne momenty, ale przedstawione w nich życie w komforcie też rozczarowuje bohaterów. Wyuczone w minionych czasach pocieszenie „jakoś to będzie” nie zdaje egzaminu, toteż po wielu perypetiach „na własne życzenie” wracają do domu, by ustabilizować się i mieć syna. Ostatni dar szczodrej rybki staje się dla staruszków piekłem, ich syn bowiem jest ordynarnym osiłkiem, który wszystkie sprawy rozwiązuje przy użyciu pięści, rodziców zaś bije i wyrzuca z domu. I tak trzydzieści trzy szczęścia – życzenia pary staruszków – okazały się w rezultacie trzydziestoma trzema nieszczęściami, które ułożyły się w sceny ze współczesnego świata bez wartości, z przygnębiającej rosyjskiej rzeczywistości ostatnich czasów.

„Brak miłości jest przyczyną wszelkich życiowych niepowodzeń” – stara się wytłumaczyć swoim klientom Interpretator snów ze sztuki *Tajne stowarzyszenie rowerzystów*, kolejnego pomysłu Bogajewa na niezwykłą oprawę dla podobnych konstatacji. Do Interpretatora zgłasza się trochę zwariowana rodzina, w której wszyscy są w ciąży: trzynastoletnia Córka – z Internetem, Matka – z ministrem kultury, Ojciec – z brazylijską drużyną futbolową, Dziadek – z Yeti, Babcia

¹² О. БОГАЕВ: *Тридцать три счастья*. www.bogayev.narod.ru, s. 13.

– z Stalinem i Leninem. Doszło do tego we śnie, jak informują bohaterowie, obwiniający za zaistniały stan rzeczy media, głównie telewizor, rzecz, która zawładnęła człowiekiem i skazała go na życie w świecie iluzji. Zostało to wykorzystane przez nieuczciwych właścicieli firmy o nazwie „Tajne stowarzyszenie rowerzystów”, która wyprowadziła w pole naiwniaków i zajęła ich mieszkanie. Pozostał w nim tylko nigdy niewyłączany telewizor, na którego ekranie krzyki futbolistów mieszają się z rykiem Yeti, warkot okrętu wojennego – z głosami wodzów rewolucji, a gdzieś tam w tle widać uśmiechniętą, usatysfakcjonowaną twarz ministra kultury. Opis tego niewymagającego wyjaśnień, nader wymownego obrazka Bogajew uzupełnia smutną refleksją, że dookoła jest tyle domów, w nich zaś tyle mieszkań, a każde z nich żyje swoim teleekranem. I tym razem pisarz ubolewa nad upadkiem kultury i edukacji współczesnego człowieka, ograniczającej się do studiowania programu telewizyjnego i oglądania narzucającej przez mały ekran dowolnej mieszaniny różnych informacji i płytkich w swej wymowie filmów. Dotknięty brakiem zainteresowania i zagubiony w dzisiejszej rzeczywistości człowiek łatwo się od nich uzależnia, nie zauważając, jak dalece pogрузzył się w tym sztucznym świecie, który zaczął mylić z realnością, jest on bowiem dla niego substytutem prawdziwego życia. Tracąc kontrolę nad sobą, człowiek daje się pochłonać temu, co najbardziej go zajmuje: Ojciec – meczom drużyny brazylijskiej, spragniona grzeczności i nienagannyh zachowań Matka – uśmiechom i dobrym manierom ministra kultury. Pograżając się w świecie współczesnych bajek, człowiek przestaje panować nad sobą, uzależnia się od rzeczy i „daje się pogrzebać żywcem”, jak stara się to uzmysłwić swoim klientom Interpretator snów.

Bogajew nie przestaje interesować się w swoich dramatach-baśniach, dramatach-przypowieściach losem współczesnego człowieka, jego stanem ducha, tak samo jak Kolada, który uczy swoich seminarzystów szacunku dla ludzi oraz zaszczepia troskę o człowieka przeżalonego panującym dookoła chaosem i szukającego sensu w codziennej gonitwie. Pisarza niepokoi człowiek osamotniony, niemający szans na odnalezienie przyjaznej duszy. Poprzez proste przesłania uzmysławia odbiorcy, że ratunkiem jest powrót do podstawowych i wiecznych wartości oraz walka ze znieczulicą, bezduszością, pozerstwem i maskaradą, poniżającą godność drugiego człowieka. W odróżnieniu

od Kolady Bogajew w swoich utworach powołuje do życia rzeczy, zwracając przez to uwagę na chłód i martwość panującą w świecie ludzi. Posługuje się ironią, podkreślając za jej pomocą swoje rozgoryczenie i pesymizm wynikający z niepewności, czy można temu wszystkiemu jakoś zaradzić, zwłaszcza jeśli ma się do czynienia z powszechnym upadkiem podstawowego systemu wartości, z brakiem ambicji oraz taką samą obojętnością wobec człowieka, jak i wobec kształtujących jego światopogląd dóbr kulturalnych.

W podtytule dramatu: *Rosyjska poczta ludowa – Gabinet śmiechu samotnego emeryta* Bogajew zaznaczył, że w jego utworze można spodziewać się sytuacji humorystycznych, tak jak w każdym pomieszczeniu śmiechu, gdzie niczego specjalnie śmiesznego nie widać, ale słysząc niczym nieuzasadniony, choć zaraźliwy rechot. Trudno nie śmiać się z listów Iwana Sidorowicza do władz Rosji, z listów od Marsjan i pluskiew albo też z wymaginowanej kłótni Elżbiety II z Leninem. Nie bawi natomiast nikogo rozpaczliwa sytuacja emeryta, jego samotność, zmuszająca go do korespondencji z samym sobą. Zgodnie jednak z tym, czego uczy Kolada, dramat życia, aby mógł wydawać się autentyczny, nie może być cały czas ukazywany z powagą. Taki sposób kreacji przejęli też uczniowie Kolady, tworząc w swoich dramatach „komedię ludzką” XX wieku.

Ironia, specyficzny rodzaj humoru, groteska, fantastyka, gra słowem wynikają w twórczości Bogajewa częściowo także z fascynacji metodą pisarską Gogola. Bohaterowie zmagający się ze swoimi niedolami przypominają Gogolowskich „ludzi małych”, jak chociażby Iwan Żukow z *Rosyjskiej poczty ludowej*, podobnie jak Popriszczin z *Zapisków wariata*, są chorzy, mają urojenia, do czego tak samo doprowadza ich niekończące się „sam na sam” ze swoimi myślami, niepowodzeniami, bezradnością, beznadziejną vegetacją. „Małeńcy ludzie” w dramatach Kolady wyróżniają się umyślnym, ekscentrycznym zachowaniem, które – w ich zamiarze – ma przyciągać uwagę drugiego człowieka. Żyją nadzieją na spotkanie z nim, czekają wciąż na okazję i pocieszają się wspomnieniami z przeszłości, koloryzując je tak, jak zezwala im na to ich wyobraźnia. Bohaterów Bogajewa ich niemoc doprowadza do obłądki, każe żyć wymysłami, utożsamiać się z wymaginowanym przez nich światem. W tej sferze kreacji najwyraźniej ujawnia się charakterystyczna dla metody pisarskiej Bogajewa dwoistość, przypominająca nieco osławioną Gogolowską niefantas-

tyczną fantastykę. W wyobraźni postaci mieszają się ze sobą zdarzenia nieprawdopodobne (odzwierciedlone w epizodach ze złotą rybką, z gumową lalką, w kontaktach Ery Nikołajewny z klasykami, korespondencji Żukowa z pluskwami itd.) z realnymi, które najprawdopodobniej wystąpiły kiedyś w życiu bohaterów. Chociaż stanowią część ich imaginacji, nie są wymysłem. Staruszka z utworu *Trzydzieści trzy szczęścia* marzy o tym, aby mieć syna, ale jego naganne postępowanie, obrazujące dzisiejsze stereotypy zachowań młodzieży, już tym marzeniem nie jest, lecz może być faktem z jej przeszłości. Autor zwodzi odbiorcę, posługując się niesamowitymi, absurdalnymi pretekstami (działanie złotej rybki) w celu zwrócenia uwagi na istotę rzeczy. W sztukach Bogajewa świat fantastyki pochłaniający zdarzenia z realnej rzeczywistości dotyczącej bohatera jest zasadniczym środkiem ujawniania prawdy o jego życiu, stanie ducha i mentalności. Odslania kulisy charakteru i osobowości rosyjskiego człowieka minionej epoki i czasów przejściowych.

Dopiero finał sztuki *Pole Marii* wyjaśnia, że cały jej wątek był tylko tworem wyobraźni bohaterki, jednej z trzech stuletnich przyjaciółek, mieszkanek opustoszałej wsi, spieszących się na stację kolejową, aby spotkać tam rzekomo ocalałego i teraz wracającego z wojny męża Marii. Kobiety błądzą po okolicy, kłócą się, wymawiają sobie dawne przysługi, opowiadają o przeszłości, dwie umierają po drodze, a Maria – jak potem stwierdza – wymyśliła sobie tę historię, by przechytrzyć jej niezwykłym wątkiem śmierć, która po raz kolejny, tym razem w nagrodę za to ciekawe opowiadanie, przedłuża staruszce życie. Ale to nie opowieść Marii jest wymysłem, jest nim jej oprawa, która – jak zawsze u Bogajewa – celowo zakłada hipotetyczność sytuacji. To dramaturgiczna zabawa pisarza, który chce poprzez jej fantastyczne zawiłości podkreślić, że prawdą są jednak zawsze chwile niepowodzeń, nieliczne zaś momenty szczęścia (w tej sztuce – pragnienie spotkania z wracającym z wojny mężem) są tylko trzymającymi przy życiu nadziejami, należącymi już do świata fantazji. Bogajew prowadzi odbiorcę po ścieżkach pozornie hipotetycznych i nieprawdopodobnych sytuacji, aby – tak jak niegdyś twórca *Martwych dusz* – odpowiedzieć, że to, co wydaje się nierealne, zdarzyło się naprawdę, a do tego, co zaistniało w odbieranych scenach, nigdy nie doszło.

Sztuki Bogajewa są barwne, widowiskowe, obfitują w niezwykle i zaskakujące zdarzenia, trzymają w napięciu i potęgują chęć jak

najszybszego poznania zagadkowo rysujących się rozwiązań finałowych. Potwierdza to ich teatralność, podbudowywaną także spektakularnymi powtórkami niektórych scen, zastosowaniem chwytu „teatru w teatrze”, nagromadzeniem znaczących dla przesłania utworu rek wizytów. Pod tym względem istotną ich cechą jest profesjonalnie wykonane i dramaturgicznie uzasadnione powiązanie w jedną całość kilku wątków (np. *Wielki Mur Chiński*, *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześlady*) wydających się, na pierwszy rzut oka, nie mieć ze sobą logicznego związku. Fachowy szlif dramaturgiczny, nie przekreśliła jednakowoż epickości omawianych dramatów przyczyniającej się do udanego ich czytelniczego odbioru. Jej świadectwem są tu rozwinięte didaskalia, obszerne narracyjne wstępy i zakończenia, co najmocniej wiąże te dramaty z twórczością Kolady. Zarówno w jego twórczości, jak i wielu jego uczniów te właśnie fragmenty tekstu odgrywają rolę powieściowego wprowadzenia i epilogu. Zapoznają z sytuacją bohatera, z jego przeszłością, stanem ducha, zwłaszcza zaś pełnią funkcję nastrojotwórczą, przygotowując do właściwej interpretacji przebiegu akcji.

Ze wstępu do *Rosyjskiej poczty ludowej* wiadomo, że Żukow jest już od dwóch lat wdowcem i człowiekiem bardzo samotnym. Wszyscy jego przyjaciele dawno zmarli, nie ma więc z kim „posiedzieć na ławce i pogawędzić o życiu, nawet sklep nabiałowy przeniesiono na nowe osiedle i nie można codziennie chodzić po mleko”. Zepsuł się telewizor, potem radio i Iwan Sidorowicz pozostał sam na sam ze swoimi myślami o otaczającej go pustce i o śmierci. Opis bezgranicznego smutku i przygnębienia, jakie ogarnęło bohatera, wprowadza w taki sam nastrój odbiorcę. Sprawia, że w zapowiadany w podtytule sztuki „gabiniecie śmiechu” wcale nie będzie zabawnie. To, co się w nim dzieje, może wywołać co najwyżej śmiech przez łzy. Kończący sztukę tekst odautorski potęguje ponury nastrój, uczucie beznadziejności i refleksję, że nic już nie zdarzy się w życiu samotnego emeryta. Tymczasem poza jego skromnym mieszkaniem toczy się życie, od strony okna dochodzi uliczny gwar, za ścianą sąsiedzi świętują Nowy Rok, gdzieś tam smętnie nuca *Jarzębinę czerwoną*, strzelają korki od szampana. Zrozpaczony i przybity Iwan Sidorowicz kładzie się do łóżka i otępiałym wzrokiem wodzi po stertach nieotwartych listów. Bez tych fragmentów dramat Żukowa mógłby się wydać przypadkiem

człowieka chorego umysłowo, a nie cierpiącego z powodu braku kontaktu z ludźmi i niemożności odnalezienia się w nowej rosyjskiej rzeczywistości. Tego rodzaju teksty są, oczywiście, oczekiwaną reakcją uczniów Kolady na rozpatrywane na prowadzonym przez niego seminarium zagadnienia dotyczące warsztatu pisarskiego, a jednocześnie stanowią próbę zmierzenia się z samym mistrzem, który słynie ze swoich nastrojotwórczych, magicznych wstawek narracyjnych, urozmaicających lekturę jego dramatów. Cechuje je autorska gra, dająca o sobie znać w zwrotach do czytelnika, w celowym komentowaniu dziejącego się procesu twórczego, w podkreślaniu nadrzędnej pozycji wobec świata kreowanego (w sztukach Bogajewa) i pozornej nieumiejętności panowania nad nim (u Kolady). Autor nie znika tu z tekstu, jak powinno to być w tradycyjnym dramacie, lecz – tak jak jest to w powieści – wtrąca się w mniejszym lub większym stopniu w przedstawiany przez siebie świat. Pamiętając o przewrotności Bogajewa, można tę jego grę równie dobrze uznać za przejaw teatralności, dokładniej – teatralnego postępowania. Na tej samej zasadzie widowiskową, choć nieco przydługą w wielu przypadkach i składającą się z licznych epizodów akcję jego dramatów można posądzić o naśladowanie wielowątkowego, powieściowego układu zdarzeń.

Sztuki Bogajewa są ciekawe, zajmujące, dobrze „skrojone” i pod wieloma względami wyróżniają się na tle współczesnego rosyjskiego scenopisarstwa, jak również na tle dorobku „szkoły”. Udało się to dramaturgowi uczynić, nie wyłamując się wszakże z dobrych tradycji dramaturgii i literatury rosyjskiej. Co prawda, jego sztuki są wyrazem postmodernistycznych swobód, ekstrawagancji i nie są dziełami klasycznego ładu, ale ich zawartość spaja logika i ład przewodniej myśli, co świadczy o szacunku dla dziedzictwa ubiegłych wieków, wpajanego uczniom przez Koladę, który dziedzictwo to podziwia i stale się doń odwołuje. Zasługą pisarzy „szkoły” jest umiejętność wykorzystania najlepszych tradycji do wynalezienia nowych sposobów ukazywania prawdy o dzisiejszym świecie i szukających w nich swojego miejsca ludziach. Oceniając surowo twórczość Bogajewa, Grigorij Zaslowski zauważył, że pisarz:

сочувствует всем бедам своих героев, печалится за них и, кажется, даже плачет, стараясь скрыть свои скупые мужские слёзы... Богаев любит убогих и сирых, всегда найдётся у него, под крышей оче-

редной его пьесы, тёплое местечko для очередного Богом – но не русской классической литературой! – забытого героя¹³.

W swoim współczuciu dla „małego człowieka” naszych czasów Bogajew też przypomina Koladę, o którym pisze się, że jest dobrym człowiekiem, lituje się nad pokrzywdzonymi, a we wszystkich ludziach, nawet tych na dnie, stara się zawsze odnaleźć coś pozytywnego i jasnego. Staje się to – jak wynika z przeprowadzonego tu przeglądu – tematem wiodącym w dramatopisarstwie Bogajewa, jak zresztą i całej „szkoły”. Podporządkowane są mu wszystkie środki ekspresji, w tym narracyjne nacechowania w najważniejszej swej roli – nastrojotwórczej, podkreślającej w największym bodaj stopniu depresyjne stany bohaterów.

Marną ich egzystencję eksponuje także przestrzeń, którą jest przeważnie – podobnie jak w sztukach innych seminarzystów i samego Kolady – mieszkanie komunalne lub ciasny pokój w bloku typu „chruszczowka”, od lat niezmienny znak szarej rosyjskiej rzeczywistości. Siedziba Żukowa to „jednopokojowe mieszkanie skromnie umeblowane, stół pokryty ceratą zamiast serwety, komoda, stary tapczan”. Nie inaczej jest w pokoju Ery Nikołajewny i w mieszkaniu, gdzie toczy się akcja radiodramatu *Telefunkeny*. Sztukę *Samsara* rozpoczynają takie oto słowa: „jednopokojowe, wstyd powiedzieć, mieszkanie. Pokój 14,0 m. kw. Meble: szafa, szafka, łóżko, tapczan, trzy chwiejące się krzesła, stół...”. Nieciekawe wrażenie może zatrzeć – w zamiarze autora – wypełnienie takiej przestrzeni drobiazgami, w czym przejawia się charakterystyczna dla Bogajewa fascynacja rzeczami, najczęściej elektronicznymi. Gospodarz czternastometrowego mieszkania jest tzw. złotą rączką w odmiennym tego słowa znaczeniu. Czego się nie dotknie, to zepsuje albo pozostawi rozłożone na najdrobniejsze części. Toteż ze ścian zwisają druty bez izolacji, połamane kontakty leżą na wszystkich meblach, na podłodze i stole walają się porozbierane stare żelazka, odkurzacze, telewizory, a obok tego nieczynnego sprzętu znajduje się cała masa śrubek, żarówek, sprężynek itp. Na ścianach wiszą tabliczki ostrzegawcze „Niebezpieczne dla życia”, „Uwaga wysokie napięcie”, „Nie dotykać! Porazi prądem”. W *Telefunkenach* pokój jest zastawiony starymi radioodbiornikami, w *Martwych uszach*

¹³ Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Сострадательная...*, s. 26.

– założony od podłogi do sufitu książkami. W innych sztukach, w małych mieszkaniach panuje nieład, meble są poprzestawiane, ubrania rozrzucone, naczynia nie umyte. Bogajew lubi wymieniać nazwy różnych przedmiotów, które – w jego zamierzeniu – mają ożywiać szarą i ubogą przestrzeń, gdzie zmuszeni są przebywać bohaterowie. Świat rzeczy – w pojęciu Bogajewa – jest bardziej pociągający niż świat człowieka. Dramatopisarz akcentuje również niewolniczą zależność człowieka od rzeczy, świetnie ukazaną właśnie w *Samsarze* i *Błędzie ostatecznym albo Ciąg dalszy prześlady*, gdzie symbolizuje ją np. potok przelatujących za oknami mieszkania Głaszy i Fiedi przedmiotów, będących obiektem pragnień bohaterów. Poza nimi nic nie jest w stanie przyciągnąć ich uwagi. Sanitariusz chce mieć „Peugeota”, więc widzi go przez moment za oknem, lekarka zaniedbuje pacjenta, bo jest głodna i marzy jej się miska pierogów, których całą chmarę niesie wiatr, Głasza chce mieć czerwoną torebkę i ekspres do kawy itp. Autora wciąga ta wyliczanka i przestrzeń pozasceniczna, ukazująca się za szybą okienną, zapelnia się latarniami, kioskami, budkami telefonicznymi itp. Rzeczy odciągają człowieka od natarczywych myśli o samotności, podsuwają mu pomysły na wykorzystanie wolnego czasu, który działa destrukcyjnie na jego osobowość. Rzeczy wypełniają pustkę, ale ich nagromadzenie symbolizuje pogrążającą się w śmieciach Ziemię, bezsilność wobec irracjonalnego pociągu do przedmiotów.

W twórczości Kolady przestrzeń i każdy związany z nią przedmiot miał na celu potwierdzenie autentyczności przedstawionych zdarzeń, udowodnienie, że zostały one przeniesione do rzeczywistości dramatu z realności. Świadek daje temu np. nazwa ulicy i numer domu, wyraźne zaznaczenie, że dom ów znajduje się naprzeciwko mieszkania samego autora, który niegdyś miał styczność z bohaterami swojego utworu. Sprzyja to celowemu zatarciu granic między życiem a teatrem. Dla porównania można w tym miejscu przywołać dramaturgię Michała Ugarowa, który demonstrował odgradzanie się postaci od otaczającej ich rzeczywistości i przeniesienie zainteresowań na rzeczy. Sugeruje, że „zglębienie” znajdujących się pod ich ręką rzeczy codziennego użytku nie hamuje wcale rozwoju duchowego człowieka, przeciwnie – daje mu nawet okazję do poznawania tajemnic bytu.

Przestrzeń zapelniona różnymi przedmiotami, urzeczowienie człowieka, personifikacja rzeczy, niepowtarzalna gra słów, absurd, grotes-

ka, ironia, śmiech przez łzy – to cechy wyróżniające warsztat dramaturgiczny Bogajewa. Jego sztuki charakteryzuje pozorny nieład w układzie zdarzeń i ład moralny, jaki wynika zawsze z wątków baśniowych oraz przypowieści, których cechami pisarz często się posługuje. Choć zdarza mu się komplikować czasem treść, to przesłanie jego sztuk jest proste i jasne, w czym przejawia się powrót do pierwocin dramatu, który funkcjonował na scenie bez niepotrzebnych zawiłości i domysłów oraz dekoracyjnych finezji treściowych.

Rozdział II

Nieopisane doznania Arabeski Tatiany Filatowej

O Tatianie Filatowej, w przeciwieństwie do innych uczniów Kolady, pisze się niewiele. W Internecie zamieszczona została lakoniczna informacja o tym, że w 1991 roku ukończyła one studia filozoficzne w Państwowym Uniwersytecie Uralskim, była stypendystką departamentu kultury przy Urzędzie Wojewódzkim w Swierdłowsku, potem studentką na seminarium dramaturgicznym Kolady. Te same wiadomości pojawiają się w drugim zbiorowym wydaniu sztuk młodych pisarzy „szkoły”, gdzie na końcu książki zamieszczono ich CV¹.

Na stale aktualizowanej stronie internetowej Kolady pod hasłem „uczniowie” zawsze można natknąć się na wiadomości o Bogajewie, Sigariowie, Koltyszewej i innych, natomiast o Filatowej nie ma prawie ani słowa, poza tym że ukończyła seminarium w 2001 roku i pokazała trzy dyplomowe sztuki: *Nieopisane doznania*, *Drewniana narzeczona*, *Jakby suchą gałęzią po szkłe* oraz poza wzmiankami o jej uczestnictwie w corocznych maratonach teatralnych w Centrum Dramaturgii Współczesnej przy Teatrze Dramatycznym w Jekaterynburgu. Ale jednorazowe czytania sztuk, choć wykonywane przez znanych aktorów, to dla młodego dramaturga jednak za mało. Co prawda, Filatowa opublikowała kilka swoich dramatów w *Arabeskach* i *Próbie*, lecz nie doczekała się jeszcze żadnej ich poważniejszej adaptacji scenicznej. I być może to właśnie nasunęło jej myśl, którą jako pierwsza odpowiedziała swojemu mistrzowi – o utworzeniu jego

¹ *Arabeski. Пьесы уральских авторов*. Red. H. Коляда. Екатеринбург 2000, s. 457–458.

własnego teatru. Nie jej to wszakże sztuka została wystawiona na otwarcie pierwszego sezonu.

Rozmawiając z Nikołajem Koladą, goszczącym w Gdańsku na *Saisson russe* (Spotkania z rosyjską dramaturgią współczesną, 11–17 XI 2003 roku), organizowanym przez Teatr Wybrzeże, zapytałam o Filatową. W odpowiedzi usłyszałam, że to utalentowana dramatopisarka, ale w przeciwieństwie do innych twórców „szkoły” jej się nie powiodło. W recenzji *Próby* Paweł Rudniew, który poświęcał każdemu utworowi parę zdań i starał się usilnie doszukać w nich jak najwięcej słabych punktów, o Filatowej wyraził się tymi słowami: „epigon Wasilija Sigariewa”. Miał na uwadze tylko jeden jej dramat – *Tors łysego woźnicy*, ale wydaje się, że i tak stwierdzenie to jest niesłuszne, niesprawiedliwe i krzywdzące, o czym przekonuje mnie lektura i analiza kilkunastu dramatów Filatowej, tych opublikowanych w przywoływanych już tu tomach, jak również tych, które zamieszczone są w Internecie.

Wiele cech łączy dramaty wszystkich uczniów Kolady, ale każdy z nich zdołał wypracować swój własny styl, zindywidualizowany sposób przekazu rzeczywistości i swoje jej widzenie. Dotyczy to w dużym stopniu również Filatowej, której sztuki należałoby określić mianem metaforycznych. Co kryje się za tym zaszerogowaniem, będę starała się wyjaśnić w niniejszych rozważaniach. To prawda, że pierwszy kontakt z najnowszymi dramatami (u schyłku XX i na początku XXI wieku) budzi mieszane uczucia. Sztuki młodych dramaturgów, w tym również uczniów Kolady, szokują swą treścią i formą, nawet rozdrażniają, ponieważ nie zawsze wiadomo od razu, o co w nich chodzi. Są publikowane bądź tylko czytane za kulisami sceny, czasem odtwarzane na jej deskach w lepszej lub gorszej reżyserii. Nie sposób jednak udawać, że one nie istnieją. Próby dotarcia do zakodowanych w nich znaczeń mogą dać pozytywne efekty. Pozwalają zaobserwować, jak z uporem i konsekwencją zarówno początkujący, jak i ci już powszechnie uznawani autorzy realizują ambitny plan stworzenia nowego typu dramatu, sztuki oryginalnej, której nowatorstwo osiągać trzeba, uwzględniając ducha czasów i bacznie śledząc przemiany zachodzące w otaczającym świecie.

Filatowa bez wątpienia zalicza się do dramaturgów ambitnych, ale nieśmiałych i nieposiadających „siły przebiccia”. Sposób artystycznego przekazu, jaki obrała dla swoich sztuk, nie ułatwia zdobycia rozgłosu

i zaistnienia na scenie teatru. Zapoznanie się z nimi w pierwszej chwili budzi zniechęcenie i nasuwa pytanie o sens oraz cel powstania interpretowanego materiału. Doszukujemy się w nim, początkowo bezskutecznie, tego wszystkiego, co cechuje każdy utwór dramatyczny: dynamicznej akcji, napięcia dramatycznego, elementu niepozwalającego oderwać się od treści, wyraźnie zarysowanego wątku, plastycznego wizerunku postaci, wreszcie dramatyzmu, stanowiącego istotę każdego dramatu. Cóż zatem składa się na treść omawianych sztuk i co chce powiedzieć odbiorcom ich autorka? Otóż jej utwory to zapis rozmów, może raczej przrzucania się słowami, a właściwie – mówienia do samych siebie w obecności innych. Przedmiotem takich rozmów jest zwykle coś, co już się kiedyś stało. Nieliczne zdarzenia zaistniałe w dramacie odgrywają już tylko rolę uzupełniającą i wyjaśniającą. Ich zadaniem nie jest tworzenie ani akcji w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, ani napięcia dramatycznego czy też sugerowanie takiego czy innego rozwiązania. Ich funkcją staje się podpowiadanie czytelnikowi czy też widzowi, co zaszło w przeszłości między osobami biorącymi udział w konkretnej rozmowie. Podpowiedzi owe są wszakże bardzo niejasne, można czasem odnieść wrażenie, że autorka celowo je wikła, każe bohaterom nagle opuszczać scenę, zakłócać tok konwersacji, nie kończąc zdania, bez żadnych logicznych motywacji zmieniać miejsce pobytu, niekiedy nawet zmieniać imię i osobowość. Są zatem utwory Filatowej dramatami domysłów, przypuszczeń, dramatami – zagadkami, rebusami, jednakowoż takimi, w jakich nie tyle liczy się poprawna odpowiedź, ile sam proces odgadywania. Nigdy do końca nie można być pewnym swoich rozwiązań, głębsze przemyślenia nasuwają wciąż inne konstatacje, toteż nie sposób ustalić tu niczego ostatecznego. Wprawdzie zadaniem sztuki jest prowokowanie do ciągłego poszukiwania nowych jej znaczeń i sensów, ale przynajmniej treść zdarzeń utworów powinna być jasna i nie budzić zbyt wielu wątpliwości. Tego zaś nie da się powiedzieć, przynajmniej po pierwszym czytaniu, o dramatach Filatowej, skutecznie kamuflujących to, co stało się w przeszłości bohaterów i teraz jest przez nich jedynie komentowane.

Na podstawie niedopowiedzeń, sugestii, urwanych w półsłowa wypowiedzi, można wnioskować, że rozmawiające osoby przeszły przez doświadczenia jakichś wykroczeń, zabójstw, molestowań, związków kazirodznych i homoseksualnych, niezdrowych układów rodzinnych

i przyjacielskich. W sztuce *Tors łysego woźnicy* (gra słów: Tors i Woźnica to przezwiska bohaterów) akcja dzieje się w środowisku gangsterskim. Tors bezskutecznie szuka sprawcy napadu na młodszego brata, którego po wypadku przetrzymuje w mieszkaniu, nie pozwalając mu nawet otworzyć okna. Czuwa dniami i nocami, nie daje zasnąć swojemu ochroniarzowi Woźnicy. Zmęczony nadopiekuńczością brata, Mika wskazuje przypadkowego mężczyznę, którym Tors chce teraz posłużyć się w terapii szokowej, mającej – zdaniem siłą przyprowadzonego lekarza – uzdrowić Mikę i ułatwić mu powrót do „normalnego” życia, czyli takiego, jakie dotąd prowadził. Nie normalizuje to jednak sytuacji. Mężczyźni są zmęczeni życiem w napięciu i strachu, w poczuciu winy, są nękani wyrzutami sumienia. Doprowadza to w końcu do samobójstwa Miki. W dramacie nie chodzi bynajmniej o porachunki gangsterskie ani o wyrządzone krzywdy (na ciele Miki nie było żadnych obrażeń, można przypuszczać, że został zgwałcony) czy też o ustalenie, kto jest prawdziwym jej sprawcą (nie wykluczone, że sam Tors, co sugerować może niewyjaśniona w utworze do końca przeszłość rodzinna braci i dwuznaczne zachowanie ich ojca). A może Mika po prostu przeszkadzał bratu i trzeba było się go pozbyć. A może na tym całym zamieszaniu chciał skorzystać Woźnica (Tors nie ma głowy, jest przecież tylko „torsem łysego woźnicy”)? Wszystkie te przypuszczenia można poprzeć odpowiednim fragmentem tekstu, ale Filatowej chodzi jednak o coś innego. Każe ona bohaterom roztrząsać to wszystko przez całe dwa akty po to, aby postawić na pierwszym miejscu problem rozumienia przez nich funkcjonowania takich pojęć, jak „ofiara”, „winowajca”, „obrońca”, „odpowiedzialność”, „spokój sumienia”. Niepokój Torsa lekarz tłumaczy kompleksem nadopiekuńczości, nadmierną chęcią ratowania, wybawiania, doprowadzającą często do sytuacji, w której poszkodowanego trzeba chronić nie tylko przed napastnikiem, ale i przed wybawcą. Najczęściej kompleks taki wypływa z dążenia do pozbycia się poczucia winy, a czynione po temu działania zamiast przebaczenia mnożą kolejne winy, a wszystko po to, by z poszkodowanego wydusić przeprosiny i jego obarczyć wyrzutami sumienia. W zasadzie to obaj bracia cierpią na zespół barona Münchausena. Tors – jak wnioskuje lekarz – celowo stwarza niebezpieczeństwo, bo wcześniej obmyślił wyjście z sytuacji. Mika zaś chce, aby go ratowano, musi więc przedtem popaść w tarapaty, niejako dobrowolnie staje się zatem ofiarą. Wszyscy powinni

być zadowoleni i szczęśliwi – jak konstatuje lekarz, ale nie jest to bynajmniej sposób na życie, ponieważ przeczy temu samobójstwo Miki i ponury, przygnębiający nastrój w domu braci. Poszukiwane jest wyjście z impasu rodzinnego. Dominuje pragnienie pokonania osaczenia, chęć wyrwania się z zamknięcia fizycznego i psychicznego, jakie ludzie sami sobie stwarzają. Sytuację ograniczenia wolności w sztuce symbolizuje akwarium z rybkami, które Mika otrzymał jako zadośćuczynienie za uwięzienie w swoim pokoju. Karmi i opiekuje się rybkami, ale ich nienawidzi. Rozbite akwarium zapowiada decyzję o uwolnieniu się, którym w wypadku Miki może być tylko śmierć.

Dramat Fiłatowej jest w dosłownym sensie prezentacją procesu unikania szczerej rozmowy na temat konsekwencji jakiegoś niedawnego wypadku, który zmusił bohaterów do weryfikacji ich postaw życiowych i charakterów w kwestii odpowiedzialności, stanowczości, siły woli. Nieprzypadkowo autorka uczyniła głównymi postaciami swojego utworu przedstawicieli świata przestępczego, z którymi zwykle kojarzy się siła, szybkość reagowania i działania, stanowczość i konsekwentność. Tymczasem Tors pod tą maską ukrywa swoją chwiejność, nieumiejętność dokonywania wyboru, dążenie do wyręczania się kimś innym i zrzucania z siebie odpowiedzialności za niewłaściwe postępowanie. Fiłatową jako absolwentkę filozofii bez wątpienia interesują wszelakie interpretacje pojęcia wolności, dążenia do prawdy, szczęścia itp., ale również psychologiczne uwarunkowania ludzkich zachowań. Jej dramaty można więc określić mianem filozoficzno-psychologicznych, w głównej mierze rozpatrujących negatywny wpływ skrytości, nieszczerości, zakłamania na kontakty międzyludzkie, które z kolei warunkują postrzeganie przez człowieka otaczającej go rzeczywistości. Fiłatowa – w przeciwieństwie do swojego nauczyciela pokazującego w dramatach bezgraniczność ludzkiej szczerości – przedstawia bariery i zahamowania stwarzane przez zamknięcie się w sobie, nieszczerłość. Bezsprzeczne są w jej sztukach oczywiście odniesienia do współczesności.

Zarówno w *Torsie łysego woźnicy*, jak i w innych utworach pisarki na czoło wysuwa się problem osaczenia człowieka we współczesnej cywilizacji, jego izolacji i od świata zewnętrznego, i od samego siebie. W analizowanej tu sztuce oprócz akwarium z uwięzionymi w nim rybkami sugeruje to także żelazna puszka – symbol bardzo często pojawiający się w dramatach Fiłatowej. Jeden z nich nosi tytuł *Meta-*

morfozy (w zamkniętej puszcze z ostrymi brzegami) albo Insektusy. Dwaj bohaterowie przebywają dłuższy czas w nieprzytulnym pokoju na poddaszu. Porównują swoją egzystencję do wegetacji jakichś owadów w metalowej puszcze zawieruszonej w tym zagraconym pomieszczeniu. Mężczyźni cały czas mówią o wydostaniu się stąd, lecz jakaś irracjonalna siła nie pozwala im tego zrobić, przemieszczają się więc po pokoju jak owady po dnie bańki, nie potrafią wyjść z labiryntu swoich trajektorii i pokonać jej ostrych brzegów. Analogie między użytym przez autorkę w tytule i potem w tekście dramatu określeniem *insektusy (owadusy)* a łacińską nazwą człowieka *homo sapiens* są celowe i nader czytelne. Ukształtowane podczas studiów zainteresowania Filatowej usprawiedliwiają jej uporczywe powracanie w sztukach do tego samego tematu – autorka zastanawia się nad sensem ludzkiego istnienia, miejscem człowieka na ziemi i możliwościami poznania świata. Wpływa to jeszcze bardziej na jej niezwykle interesujący, aczkolwiek nietypowy sposób przekazu dylematów egzystencjalnych i duchowych człowieka. W życiu – tak jak zresztą w analizowanych tu dramatach – niczego nie da się przewidzieć, poznać, wyjaśnić i zrozumieć do końca, niczego nie można ustalić, nie sposób działać według wcześniej ułożonego planu. W kolejnych utworach autorka próbuje szukać przyczyn takiego stanu rzeczy, upatrując ich zarówno w nieprawidłowościach współczesnej rzeczywistości, jak i w samym człowieku, ale daje też do zrozumienia, że wszystko zależy w głównej mierze od jakiejś nieznanej człowiekowi siły „nie z tego świata”. W *Metamorfozach...* mężczyźni obawiają się jakiegoś gospodarza, o którym mówią jak o postaci realnej, ale nic nie wskazuje na to, by kiedykolwiek go widzieli i by mógł pojawić się teraz przed ich obliczem. Jest on wszakże niewidzialnym sprawcą eksperymentu, w którym bohaterowie są tylko przedmiotem doświadczenia, którego przebieg całkowicie zależy od jego woli. O istnieniu siły wyższej stale przypomina bohaterom, częsty w dramaturgii Filatowej, symbol – jabłko, znak obecności boskiej.

W sztuce *Force-major*, podobnie sprawdzeniu poddany jest boski nakaz łączenia się w pary. W adnotacji poprzedzającej treść utworu zapisane zostały refleksje o dwoistym i „dialogicznym” charakterze istnienia ludzkiego, o wiecznym poszukiwaniu pary oraz niemożliwości spełnienia się bez partnera, bez dialogu, bez kontaktu z innym człowiekiem. Jednak tylko jabłko przypomina w dramacie o tym od-

wiecznym pragnieniu (por. *Ucztę* Platona), występującym tu postaciom nie udaje się bowiem dobrać sobie pary. Gdzieś w szkole, na jakichś kursach tańca Dziewczyna usiłuje, niestety bez skutku, doprosić się, aby któryś z dwóch jej partnerów zdecydował się wreszcie wykonać z nią taniec pokazowy. W życiu osobistym bohaterowie też nie potrafią wykorzystać sprzyjającej sytuacji. Ludwik umożliwia Weterowi powrót do domu jego dawnej przyjaciółki, ale teraz w charakterze partnera dla jej młodszej siostry. Stwarza szansę i sobie, i przyjacielowi. Potyczki słowne, gry prowadzone przez bohaterów, spotkania wieczorne, zniewalający i magiczny nocny nastrój niczego jednak nie rozwiązują. Z nastaniem dnia kończą się wszelkie związki i zależności. Zgodnie z podtytułem sztuki – *Wariacje taneczne na parkiecie „Dzisiaj”* – młodzi ludzie wykonują swoje „wariacje taneczne”, zarówno zawodowe, jak i prywatne, ale chaotyczny, żywiołowy, nieprzemyślany taniec życia i to jeszcze na parkiecie „Dzisiaj”, bez myśli o przyszłości, prowadzi ich do punktu wyjścia. Dramat kończy się podobnie, jak się zaczął, potwierdzając tym błędne koło ludzkiej egzystencji, tymczasowość, przypadkowość zdarzeń i sytuacji. Czy rzeczywiście za wszystko odpowiada siła wyższa? – sugeruje pytanie Filatowa, dając jednocześnie do zrozumienia, że ludzie marnują daną im przez Boga szansę, zwłaszcza młode pokolenie, które przygotowując się do nowego życia, przezwycięża wiele trudności, dużo się uczy, ale w swej niecierpliwości zapomina o pewnych działaniach i wartościach oczywistych oraz prostych, które ułatwiłyby mu start życiowy. W omawianej sztuce, Sofa Cezarewna, jedyna leciwa bohaterka, uzmysławia młodym ludziom, że najpierw trzeba nauczyć się „posprzątać po sobie”, nauczyć się odpowiedzialności, dopiero potem stawiać życiu wymagania. Do takiego rozumienia treści utworu Filatowa przygotowuje odbiorcę już w pierwszym fragmencie tekstu odautorskiego. Jej dosyć zawile dramaty są – podobnie jak zachowania występujących w nich postaci – wariacjami na temat różnych życiowych problemów. Nie zawsze chodzi w nich o coś niezwykłego i niepojętego, jakby wydawało się przy pierwszym z nimi zetknięciu. Ich przesłanie bywa czasem bardzo proste, by nie rzec banalne, autorka przekonuje bowiem o racji pewnych oczywistych i odwiecznych wartości, o których bohaterowie zapominają, szukając tego, co jest bardzo blisko, i tłumacząc swoje słabości zależnością od siły wyższej. Buta, zaciętość, złość, niecierpliwość nie pozwalają młodym przekonać się

o słuszności rad i przestróg starszego pokolenia. Pozostają nieprzejednani, wstydząc się otwartości i szczerości, które ułatwiłyby im bliższy kontakt z drugim człowiekiem, nieodzowny w normalnej egzystencji.

Bohaterowie sztuki o podobnej tematyce – *Na waleta albo Obawa bliskości* – również nie mogą porozumieć się i zbliżyć do siebie. Fiłatowa tym razem rozszerza motywacje takich zachowań. Winą obarczona zostaje nie tylko współczesna rzeczywistość, oddalająca ludzi od siebie i skazująca ich na samotność, nie tylko słomiany zapał młodych odkładających wszystko na potem. Strach przed bliższymi kontaktami z drugim człowiekiem wynika z lęku egzystencji w niepoznanym świecie. Obawy bohaterów Fiłatowej mają charakter irracjonalny, a przyczyny ich dziwnych zachowań kryją się w ich podświadomości. W przywołanym dramacie próbują zaprzyjaźnić się ze sobą przebywający w pensjonacie chory Kira, młoda pielęgniarka i tańczący w nocnym klubie Leo. Spotykają się przy łóżku Kiry, który chcąc zapomnieć o skazaniu na samotność, pisze sztukę. Chłopak pragnie odwiedzin, liczy dni, ciągle wygłasza sentencje o przyjaźni i miłości, bez których nie może żyć. Zdaje sobie sprawę z tego, że pustka wewnętrzna może doprowadzić człowieka do samounicestwienia, ale wzdraga się przed podaniem ręki Leo, wyciera dłoń po dotknięciu Dziewczyny, która wkłada mu do niej tabletki. Przeraża go wydumany strach przed egzemą, brzydzi się ludzkiego ciała, unika uścisków i objęć. Tak naprawdę gardzi starającymi się go pocieszyć przyjaciółmi. Na koniec okazuje się, że Kira tylko udawał chorego, aby wykorzystywać przyjaciół, zmuszać do współczucia, by potem wyśmiać ich i drwić z ich sentymentalności. Za udawaną fizyczną niemocą skrywał cynizm, pogardę dla ludzi, niechęć do uczciwej pracy, życie na czyjś rachunek:

Меня маман устроила. Сюда. По блату. Она же долго болела, знала что умрёт, а я – как? А тут можно нормально, в принципе ...
[...] А кто меня кормить будет? Буду, как ты – дёргаться?² Фигушки!

Kira posuwa się nawet do tego, że żąda ofiary dla siebie na dowód autentycznego przywiązania. Jak ma do tego dojść, przekazuje w na-

² Т. ФИЛАТОВА: *Валеты или Боязнь близости*. <http://kolyada.ur.ru>, hasło Ученики, s. 43.

pisanej przez niego sztuce, której fragmenty przeplatają się z treścią dramatu, odgrywając rolę chóru, jak w antycznych utworach dramatycznych. Kolega z dzieciństwa, pielęgniarka i przyjęta do pensjonatu nowa chora stanowią dla Kiry bazę doświadczalną, podobnie jak dla występującego w pisany przez niego utworze Boga Dionizosa zwykli śmiertelnicy. Czyżby uważał się za Boga? – ma fobię bliskości, tak jak – jego zdaniem – bogowie, którzy oddalali się od ludzi i utracili wszelkie szanse łączności z nimi. Przekazali je ludziom poprzez skazanie ich na ziemskie życie. Przyjaźń i miłość są jak rubin, który Leo i Kira zdobyli dawno temu i zakopali w lesie, mając nadzieję kiedyś podzielić się nim. Teraz nie mogąc go odnaleźć, posądzają jeden drugiego o kradzież. Z końcowej odautorskiej uwagi wynika, że rubin pozostaje niepodnoszony przez nikogo, wciąż skrywany przez ciemność, zawsze znajdujący się poza zasięgiem ludzkiego wzroku.

Sztuki Fiłatowej przepełnione są symbolami, sentencjami i refleksjami filozoficznymi. Zdaje się nawet, że często urwane zdania, niedokończone myśli, niedopowiedzenia i nie posuwające akcji do przodu rozmowy bohaterów stanowią tylko pretekst do wygłaszania różnych maksym życiowych, zmuszania do przemyśleń i utwierdzania w przekonaniu o zasadności kierowania się w życiu podstawowymi wartościami. Bohaterowie jednak tylko szafują słowami o oczywistych prawdach życiowych, nie kwapiąc się do ich stosowania w życiu. Ciągłe im się wydaje, że ktoś silniejszy skazał ich na błądzenie po omacku w ciemności, założył im przepaskę na oczy, nie ułatwiając tym samym poznawania świata. Oczywiście, Fiłatowa nie użyła tej metafory tylko po to, żeby jej bohaterowie uczynili z niej wygodne dla nich tłumaczenie się z popełnianych błędów życiowych. Lektura analizowanych sztuk przekonuje, że autorkę pociąga odkrywanie na nowo sensów i znaczeń eksploatowanych już niejednokrotnie metafor, powiedzeń, porównań. Fascynuje się ona ciemnością, pejzażem nocy, mrocznymi zamkniętymi pomieszczeniami, które magicznie działają też na bohaterów jej sztuk. Najczęściej wszakże ich zadaniem jest podkreślanie osaczenia człowieka, ograniczenia jego wolności, strachu przed nieznanym. W dramacie *Wariacje taneczne w noc sylwestrową* cały czas panuje ciemność, ale nie taka – w didaskaliach stwierdzała to autorka – jaka powstaje z braku światła, lecz taka, która wynika z jego nieistnienia. Toteż przyciskanie klawisza kontaktu nie zapala żarówki. Zdenerwowany męski głos przerywa przytłaczającą ciszę nawoływa-

niem partnerki. Chcąc dotrzeć do kobiety, mężczyzna po omacku przesuwając się wzdłuż ścian zaplecza teatru tańca. Nie udaje mu się to, jak nie potrafi również ustalić programu pracy i zacząć próby do nowego przedstawienia. Słyszymy za to luźną wymianę zdań i od czasu do czasu uwagi w rodzaju: „może nasze zmysły mają sens tylko w rzeczywistości oświeconej”, „nocą też żyjemy, ale inaczej”, „może noc i mrok mają swoje własne sensy i prawa”, „może nasze życie cały czas trwa w mroku”, „a może po prostu wystarczy zdjąć opaskę z oczu”. Bohaterowie – jak zwykle u Filatowej – nie doszli do porozumienia, przekładając wszystkie swoje sprawy i nierozwiązane problemy na jutro, na nowy rok. Autorka snuje refleksje o tym, że ludzie żyją z dnia na dzień, poszukują bezskutecznie swojej tożsamości, są zaledwie głosami w ciemności, przerzucają się niezwiązanymi ze sobą słowami, egzystują obok siebie z opaską na oczach i nie tam, gdzie trzeba, szukają właściwej drogi życia. Bohaterowie chęć zgłębiania zagadki bytu łączą z pragnieniem ułożenia sobie normalnego życia, czego zwykle nie udaje im się osiągnąć, tak jak niepowodzeniem kończą się podejmowane przez nich próby poznania tajemnic świata. Ich życie jest jak wariacje taneczne (ulubione porównanie pisarki), błędzenie i obsesyjne pragnienie ułożenia jakiegoś planu, programu, według którego można by było żyć i pracować. Niepowodzenia w realizacji tych zamiarów rodzą spostrzeżenie, że życie to coś niepokładanego, tymczasowego, chaotycznego jak sen. Co więcej, tekst wprowadzający do sztuki zawiera rozważania o życiu człowieka jako o czymś śnie, śnie kogoś wszechmocnego, śnie trwającym tylko do pewnego czasu, który prędko skończy się w przypadku złego snu.

Pierwsze zdanie tej rozbudowanej dygresji o życiu jako czymś śnie występuje w postaci motto do kolejnego dramatu – *Mania modelu (dowolny montaż)*. Jego akcja rozpoczyna się w „nieprzeniknionych” ciemnościach zakładu fotograficznego. Fotograf Robert nigdy nie pojawia się na scenie, słychać tylko jego głos, ale – jak informuje przypis – każda odsłona sztuki możliwa jest tylko dzięki niemu. Jest tajemniczym gospodarzem, podobnie jak bohater *Metamorfóz...* Od jego woli zależy życie pojawiających się w atelier mężczyzn, związanych wspólnym zagadkowym wydarzeniem z przeszłości. Uznany za zaginionego Wład wraca, aby zabrać negatywy i taśmy, na których Robert fotografował i rejestrował jego życie oraz usiłował zapisywać sny, sterując nimi tak, jak chciał. „Odbierał ludziom dusze”, nie wahał

się posunąć do ostateczności, przedłużając sen na skutek podania narкотycznych mikstur przez niejakiego Kanafę. Jest owładnięty manią stworzenia modelu życia:

Влад. А Роб как-то сказал: Жизнь это ... [...] произвольный монтаж. Всегда и только. Произвольный монтаж. И ничего больше. А больше и не надо. Живёшь – живёшь ... А в чьей-то памяти, в сознании кого-то печатаются моменты, эпизоды, сцены. Твоей жизни. Скорей всего, случайные, конечно. А потом – складываются, тоже, может, произвольно, а то, что на выходе – это и есть жизнь. Юрчик. [...] если жизнь-монтаж, то не ты выбираешь интерпретатора. Потому и монтаж – произвольный³.

Robert jako interpretator szuka prawdziwego życia w snach, które chce poukładać w idealny wzorzec życia i zapisać na taśmie oraz uwiecznić na fotografiach. Swoją obsesją zaraża przyjaciół, którzy ułatwiają mu zadanie, przekonując o śmierci Włada, bo ta daje mu całkowitą swobodę w montowaniu modelu życia. Wład nie zginął i pojawia się w „klatce”, jak nazywa zakład fotograficzny, by zdjąć gospodarzowi opaskę z oczu poprzez konfrontację jego modelu z oryginałem. Dał się jednak namówić na kolejny sen. Tym razem zadanie polega na nauczaniu śniącego sztuki latania. Zaniechał zamierzonego buntu, kontynuując narzuconą onegdaj grę, żeby w końcu przyznać, iż prawdziwym życiem można nazwać tylko to właśnie, co dzieje się w tej „klatce”. Najlepiej podporządkować się czyjemuś wyborowi, by uniknąć trudnej sztuki podejmowania decyzji, bo przecież życie zawsze jest tylko dowolnym montażem. Niech zatem bawi się w nie interpretator, a człowiek poddaje się czarowi wynikających z tej interpretacji doznań, za każdym razem podniecając się ich niewiadomą.

Filatowa zapisuje w kolejnych sztukach swoje przemyślenia na temat istoty życia, jego zależności od siły wyższej, także od woli samego człowieka, od innych ludzi oraz od otaczającej rzeczywistości, która nie zawsze nastroja optymistycznie, zmuszając do ucieczki od problemów codzienności w inny świat. Zastanawianie się nad sensem ludzkiej egzystencji stanowi tu konsekwencję zagłębiania się w motywy ludzkich działań, jest wyrazem chęci poznania zachowań człowieka,

³ Т. ФИЛАНОВА: *Мания модели (произвольный монтаж)*. <http://kolyada.ur.ru>, s. 20.

zwłaszcza w sytuacjach ekstremalnych. Pisarkę szczególnie frapuje nieprzeparte pragnienie człowieka przeżycia czegoś nadzwyczajnego, zakosztowania niezwykłych doznań, niedających się opisać słowami. Brak akceptacji, zrozumienia oraz obojętność współczesnego świata popychają jednak ludzi do szukania owych doznań w sytuacjach dwuznacznych, wyzwających ukryte dotąd głęboko skłonności. Wołodia z dramatu *Deszcz, który dobił mnie o świecie* chce zapomnieć o swojej przeszłości, choć wiodło mu się nie najgorzej. Wydał wówczas tomik wierszy, miał przyjaciół i wydawało się, że niczego mu nie brakuje. Teraz niechętnie przyjmuje w domu kolegę z dawnych lat i wzbrania się przed odwiedzeniem szkolnej koleżanki, bo tamte czasy kojarzą mu się z wydarzeniem, o którym chciałby zapomnieć. Był wówczas zmuszany do współżycia z własną matką. Zarówno brak oparcia, jak i doświadczenie przekroczenia pewnych granic skłoniło Wołodię do szukania pocieszenia w ramionach mężczyzny, z którym obecnie mieszka, izolując się od otoczenia. Żyje w swoim własnym świecie, mając zindywidualizowane pojęcie o miłości, przyjaźni i szczęściu. Zasypywany natrętnymi pytaniami Szury odpowiada, że zawsze brakowało mu w życiu świata. Wszyscy bohaterowie Filatowej pragną wyjątkowych, świątecznych dni, ale Wład ze sztuki *Mania modelu...* stwierdza, że można bez nich żyć, nie da się natomiast egzystować bez szarej codzienności. Misza – główna postać ze sztuki *Jakby suchą gałęzią po szkle* – postanawia świętować swoje imieniny z dawnym przyjacielem rodziny, którego obwinia za śmierć ojca i dziadka. Swoje święto chce uczcić zemstą. Zanim jednak zada nożem śmiertelny cios, będzie igrał z ofiarą jak kot z myszą, będzie dręczył ją słowami, trzymał w niepewności i domagał się odtworzenia tragicznych wypadków z przeszłości ze szczegółami. Śmierć wujka Sierioży nie daje mu jednak satysfakcji, przeciwnie – czuje się jeszcze bardziej przygnębiony i nieszczęśliwy niż kiedyś po utracie ojca. Teraz to jego duszę rozdziera ból i dziwne uczucie, które określają słowa tytułu – „jakby suchą gałęzią po szkle”. Poddanie się panowaniu emocji, pogrążenie się w świecie własnych wyobrażeń o życiu, wkroczenie w rzeczywistość snów rodzi w bohaterach omawianych dramatów nieprzepartą chęć wcielenia w czyn wyobrażanych sytuacji. Impulsem do działania bardzo często staje się tajemniczy głos wewnętrzny, jakiś dźwięk, jak np. przenikliwy gwizd w przywoływanej przed chwilą sztuce. Przypominają się wtedy zadaw-

nione urazy, krzywdy, ujawniają się złe instynkty przeistaczające się w niekontrolowane odruchy i zachowania. Wszystko zwykle dzieje się za zamkniętymi drzwiami. Syndrom osaczenia, zamknięcia, nie dających się otworzyć drzwi – stały element w strukturze sztuk Filatowej – oznacza tu też swobodę działania, bezkarność i występny czyn. Bulwersujący dramat *Drewniana narieczona* dopiero w epilogu, będącym jednocześnie – jak zaznacza autorka – prologiem, wyjaśnia tajemnicę dziwnej rozmowy toczącej się między ojcem i jego dwoma synami ze skromnym udziałem córki Machy, stwarzającej wrażenie osoby niedorozwiniętej i zastraszonej. Jeden syn przynosi dziewczynie drewnianą lalkę, drugi – obszerną koszulę, którą ta musi wyobrazić sobie jako suknię ślubną. Wszyscy mężczyźni pytają po kolei Machę, jaki miała sen, usiłując jej wmówić, że jako przyszła narieczona widziała we śnie upragnionego mężczyznę. Ich troska wynika wszakże z zagłuszania wyrzutów sumienia, zamaskowania kazirodczego związku z siostrą i córką. Epilog, zawierający treść prawdziwego snu Machy, pokazuje, jak mężczyźni podstępem zwabiają do domu dziewczynę, każą jej zająć pokój Machy i dają do zrozumienia, że nie opuści tego miejsca prędko. Ale sen ów nie wyjaśnia wszystkiego do końca. Może być rozumiany jako ilustracja pragnienia wykorzystywanej dziewczyny, by uwaga mężczyzn odwróciła się wreszcie od niej. A może podpowiada, że wypadki dziejące się w tych czterech ścianach nie są wyrazem woli tylko ojca i synów. W podtytule utwór nazwany został zabawą lalkami i grą w kamyczki. Mężczyźni prowadzą między sobą grę w nieświadomość rzeczy, starając się znaleźć kozła ofiarnego. Podczas rozmowy rzucają w siebie kamyczkami, co oznaczać ma zarówno chęć zrzucenia winy, jak i wymierzenia sobie nawzajem kary.

Gra w sny, w wywieranie na siebie presji, w udawanie, w wymuszanie uległości, w tajemnicze rozmowy służy szukaniu za wszelką cenę nieopisanych doznań, wyraża pragnienie święta, cokolwiek kryłoby się za tym pojęciem. W „klatce” za szczelnie zamkniętymi drzwiami dzieje się piekło niezdrowych instynktów, dwuznacznych związków, wzajemnego upokarzania się i drażnienia rozpamiętywaniem podejrzanych wypadków z przeszłości. Jean Paul Sartre w sztuce *Przy drzwiach zamkniętych* stwierdził, że piekło to inni. Filatowa sugeruje, że piekło to my sami. Bohaterów swoich dramatów nie przypisuje ona do żadnego konkretnego środowiska. Egzystują oni w ogóle poza światem

zewnątrznym, w każdym razie autorka nie bardzo dba o wyszczególnianie jakichkolwiek ważnych łączników z tym światem. Niemniej pewne czynniki wskazują na to, że ich odgradzanie się od otaczającej rzeczywistości nie jest wynikiem tylko i wyłącznie cech charakteru oraz osobowości. Współczesna rzeczywistość z jej upadkiem autorytetów, wszelkich wartości moralnych, z obojętnością wobec problemów, z jakimi boryka się człowiek, sprzyja zamykaniu się w sobie i izolacji od świata. Widać to między innymi w dramaturgii Michaiła Ugarowa, ale za zamkniętymi drzwiami swoich domów jego bohaterowie zajmują się odkrywaniem na nowo pozytywów tego, co ich zawsze otacza, z czym obcuja na co dzień. Natomiast w utworach Fiłatowej postacie poddają się presji drzemiących w nich ciemnych sił, które na równi z chłodem współczesnych czasów przyczyniają się do niemożności nawiązania budujących bliższych kontaktów z drugim człowiekiem, rozdzielają rodziny i niegdyśjszych przyjaciół.

W sztuce *Nieopisane doznania* ilustruje to mechaniczność zachowań męża i żony oraz ich przyjaciół. Wszystko dla nich spowszedniało, nic ich nie bawi, a odwieczne zasady moralne i wartości, będące gwarantem normalnego funkcjonowania rodziny, wydają się przeżytkiem, co nie znaczy, że w ich domu można spodziewać się jedynie wydarzeń zwykle typowych dla nieudanych małżeństw. Mąż i żona są bardzo tolerancyjni wobec siebie, wszystko przebiega u nich w najlepszym porządku, tylko porządek jest jakiś nie taki. Mają kochanków, bo tak jest – ich zdaniem – przyjęte. Kochankiem żony zostaje przyjaciel męża, co też – według małżonków – jest logiczne. Żeby wszystko było, jak trzeba, żona dopilnowuje, aby mąż nie spóźnił się na spotkanie z przyjaciółką. Sceny małżeńskie pojawiają się co najwyżej z takiego powodu:

Ж. ... а что я в жизни видела, вообще? Один комфорт! Одну стерильность! Даже уборку ни разу себе устроить не смогла, потому что убирать нечего было! И ты ещё: всё всегда на место, да на место!

М. Но можно было и самой всё разбросать, [...]

Ж. А я разбрасывала, разве ты не видел? Как последняя прислуга, каждую свободную минуту, [...] а от любовника вернуться не успеешь – всё прибрано, как не бывало. [...]

М. Я думал, тебе приятно будет.

Ж. Ты никогда меня не понимал. И не любил. С кем ты встречался на помойке? С любовницей? Конечно? С женой по ресторанам и курортам, а чтобы на помойку вывести хоть раз!⁴

Małżonkowie pragną usilnie przeżyć coś niezwykłego, bo ich sztucznie uporządkowane życie nie umożliwia im nieopisanych doznań. Trzeba by w tym celu – jak radzi żona – wyrzucić wszystko do góry nogami. To znaczy urodzić dziecko – taki z kolei pomysł podsuwa mąż, żeby choćby dowiedzieć się, jak wygląda prawdziwy kolor włosów małżonki i poznać po dziecku własną naturę. Inny wymyślony przez małżonków sposób na jej zgłębianie, polega na przykład na symulacji własnej śmierci i odczuwaniu satysfakcji z oczekiwanej w takiej sytuacji rozpaczy partnera. Komedię tę Filatowa w podtytule nazwała „fantastyczną banalnością”, gdyż wprowadziła do jej treści fantomy dublujące postacie, aby za ich pośrednictwem pokazać bezradność siły wyższej wobec niesamowitych ludzkich pomysłów i działań zmierzających nie we właściwym kierunku. Przykład humorystycznych, choć niepokojących zachowań małżonków stał się kolejnym pretekstem do stale obecnych w analizowanej dramaturgii konstatacji o mrocznej stronie ludzkiej natury, o skrywanych przez człowieka złych instynktach, o ich niszczącym wpływie, o drzemających na dnie duszy człowieka niedobrych pragnieniach. Z gry w ludzi i zjawy wyczytać można niejedną uwagę podważającą kondycję duchowej cywilizacji, w której człowiek ucieczką w świat zła zastępuje powrót do prawdziwych wartości i usprawiedliwia nią swoją nudę oraz rozbrat z otaczającą rzeczywistością. Takie myśli formułują tu fantomy – sobowtóry bohaterów, nieukrywające naiwnego zdumienia tym, co zastają w realności, gdzie tak wiele mówi się o miłości, przyjaźni, bliskości, a nikt nie czuje się tu kochany i potrzebny.

W dramacie *Arabeski* Filatowa zastanawia się nad powszechnym dziś powiedzeniem „to nie mój problem”, zmuszając swoich bohaterów do zadawania pytania: „czy naprawdę nikt nie chciałby pomóc innym w zmaganiu się z trudnościami życia?”. Występujące tu osoby, przede wszystkim fotograf, szukają klucza do rozwiązania zawiłych spraw, ale zawsze, kiedy mają rozpocząć rozmowę na ich temat, ktoś wchodzi i przerywa ją, zaczynając opowiadanie o tym, co jemu akurat

⁴ Т. ФИЛАТОВА: *Непередаваемые ощущения*. <http://kolyada.ur.ru>, s. 6.

się przytrafiło. Rekwizyt symbolizujący tę sytuację – klucz wręczony na początku akcji fotografowi, który ma go odnieść do jakiegoś domu i pomóc tam rozwiązać ważny problem – nigdy nie spełnia swojego przeznaczenia, choć od razu na początku sztuki dociera w miejsce, gdzie spodziewają się go otrzymać. Wszyscy tu o czymś stale rozmawiają, o czymś, co tylko im jest wiadome, a kiedy ktoś usiłuje dotrzeć do sedna sprawy, rozmowa kończy się i następuje kolejna scena dramatu. Walera, właścicielka mieszkania, w którym najczęściej toczy się akcja i od którego klucz ma przy sobie fotograf, nie chce nikogo wtajemniczać w swoje problemy, dając do zrozumienia, że są one jak arabeska – rodzaj ornamentu charakteryzującego się koronkowym wzorem. Jego istoty nie sposób zatem poznać, „poruszając się po linii prostej”. Nie tylko sprawy bohaterów są zawile jak arabeski. Takie same są też ich rozmowy, które dlatego właśnie nie spełniają niczych oczekiwań. Rozciągając je w nieskończoność i przerywając w pół słowa w finale sztuki, autorka sugeruje, że popularna dziś propozycja: „chcesz o tym porozmawiać” nie stanowi panaceum na wszystko. Przerzucanie się słowami bez szczerzej chęci pomocy nic nie znaczy, co więcej – świadczy o obojętności i braku możliwości porozumienia między ludźmi. To współczesna wersja rosyjskiego gadulstwa, wyraz niechęci do czynu i niezdecydowania w dokonywaniu wyborów. Już Natalia z *Miesiąca na wsi* Iwana Turgieniewa skarżyła się Rakitinowi, że ich konwersacje w dusznym pomieszczeniu salonu, przypominające splatanie koronek, są wprawdzie wspaniałe, ale łyk zimnej wody byłby o wiele przydatniejszy. Gadanina bohaterów *Arabesek* też jest jak koronka, ale nie pod względem piękna wzoru, lecz jego zawilosci. Kojarzy się raczej z ciągłym zbaczaniem z wyznaczonego toru, jest więc jego nieustannym odkształcaniem. Dramaty Filatowej są arabeskami, nie ma w nich klasycznej konwersacji, dialogu, lecz ich zaprzeczenie. Ale niedopowiedzenia, przemilczenia, urwane słowa oznaczają tu niechęć i nieszczerłość, brak zainteresowania drugą osobą i jej sprawami. Autorka nie przestaje zastanawiać się nad tym, co jest w egzystencji ludzkiej najważniejsze i jak powinna ona wyglądać. „Życie to mgnienia” – mówi fotograf – „składające się co najwyżej w minuty, nie więcej i to jest najcenniejsze, zaś najważniejsze to, żeby się wtedy coś działo”. Inna bohaterka dodaje, że w życiu ważna jest tylko gra, gra w niezakończone życie, bo liczy się tylko ten właśnie proces. Porównanie życia do gry, spektaklu

bardzo często przewija się przez dramaturgię Fiłatowej, jak zresztą przez twórczość całej „szkoły”. *Arabeski* kończy uwaga o tym, że w nienaturalnym świetle poranka cała dekoracja wydaje się jakaś bezsensowna, kostiumy jak z budy jarmarcznej, a ludzie wyglądają jak małe kaleki, zgromadzone na teatralnej scenie (scenie życia) nie wiadomo po co i dlaczego, co do końca pozostaje dla nich niejasne i nieodgadnione.

Bohaterowie dramatów Fiłatowej są kalekami, ze względu zarówno na swoją bezsilność wobec poznania tajemnicy świata i życia, jak i bezradność wobec zagadkowości własnej natury. Deformacja człowieka pokazana jest poprzez udziwnienie imienia postaci, poprzez jej niedookreślenie oraz pozbawienie wyraźnych cech stanowiących o jej tożsamości. Imiona, takie jak Macha, Sofa, Mazia, Trojan, Weter, Wirlen, sąsiadują z wprowadzonymi już na stałe do literatury postmodernistycznej ogólnikami typu: Ona, On, Pierwszy, Kochanka, Żona, Dziewczyna, Gość, Gospodarz, Odprowadzający, Siedząca na kolanach. Czasem pojawia się uściślenie w rodzaju: dobry tancerz, bardzo dobry tancerz, wiecznie młody człowiek. Określenia tworzące imiona są do podważenia, nie znajdują uzasadnienia w treści utworu i tak naprawdę niczego nie uściślają. Oto np. spis osób z dramatu *Mania Modelu*:

Wład – „Malina” – wiecznie młody człowiek,
Robert – „Cucumber” – fotograf, rówieśnik Włada, tzn. prawie starzec,
Jurczyk – „Pałycz” – kiedyś rówieśnik Włada, teraz lekarz,
Kanafa – wiek i wyznanie niewiadome, płeć najprawdopodobniej męska.

W *Arabeskach* Maks przeistacza się w ostatnim akcie w Ma – Ksiuszę. Jest to konsekwencją jego rejestracji w spisie osób jako Maks – maksiusza (zdrobnienie imienia) z wyjaśnieniem „koleżanka Niusi”. Efekty komiczne tych gier słownych – będące tylko pozorem – zaznaczają niedookreśloność ludzkiej tożsamości oraz samotność człowieka, niemożność spełnienia bez partnera i potrzebę kontaktu z przyjazną duszą. Weter (*Force-major*) daje przykład akwariowych rybek, które z braku samców w stadzie zmieniają płeć. Jego zdaniem wśród ludzi też nie zawsze widać wyraźne rozróżnienia „kobieta to czy mężczyzna”. Postacie są niedookreślone ani pod względem płci, ani przynależności do środowiska, ani profesji. Nawet główna osoba dra-

matu *Arabeski* – Fotograf – występuje w kolejnych aktach jako Foto – graf, potem Graff. Nieokreślona jest też narodowość: Ricci figuruje na początku sztuki jako „Japończyk, zewnątrznie Japończyka zupełnie nie przypominający”, a Wirten to z kolei „nie Niemiec”, choć niektórzy od czasu do czasu odzywają się do niego po niemiecku. W żaden sposób nie można ustalić tożsamości bohaterów. Ich osobowość nie przybiera kształtu sensownej całości. Są oni poszatkwani, rozdarci, nie mają własnego zdania i nie są sobą („Tors łysego Woźnicy”). Niektórzy w *Nieopisanych doznaniach* zapisani jako skróty: M.Ą.Ż., Ż.O.N.A. (efekt daje zapis w oryginale M.У.Ж. – Мучимый Удовольствиями Жизни, Ж.Е.Н.А. – Желающая Ежедневных Наслаждений).

Filatową najbardziej frapuje uzewnętrzniona w zapisach nazwisk dwoistość i sprzeczność natury ludzkiej, podział na dobro i zło, czego symbolem w jej dramaturgii jest opozycja światła i ciemności, która ważną rolę odgrywa także w interpretacji świata otaczającego człowieka i w refleksji na temat sensu ludzkiego istnienia. Bohaterowie są jak głosy nawołujące się w ciemności, niepotrafiące się odnaleźć i dotrzeć do drugiego człowieka, ponieważ błądzą po omacku natykając się na przeszkody w postaci sterty niepotrzebnych mebli, porozrzucanych bezładnie rzeczy, niepokładanych ubrań. Zagracone i ciasne mieszkania, poddasza, zakłady fotograficzne, garderoby teatralne, laboratoria – to przestrzeń podkreślająca tymczasowość i niepewność ludzkiej egzystencji, jej nieukształtowanie oraz zniechęcenie człowieka do zadawania się w nieprzytulnych pomieszczeniach. Takie miejsca są raczej dla tych, którzy prowadzą doświadczenia (jak enigmatyczny gospodarz z dramatu *Metamorfozy*), i dla fotografów utrwalających na kliszy krótkie chwile życia człowieka.

Przyzwyczajenie do ciemności bierze górę. Bohaterowie analizowanych dramatów niezbyt dobrze czują się nawet przy świetle dopalającej się świecy. On – Męski Głos ze sztuki *Wariacje taneczne w noc sylwestrową* usiłuje za wszelką cenę stracić małą żarówkę rozpraszającą i tak już mgliste światelko. Mężczyzn z *Manii modelu* przeraża nagle jasność zalewająca atelier fotografa, drażni ich nawet błysk flesza. Jasność nieznośna jest dla Pierwszego i Drugiego z dramatu *Metamorfozy*..., natomiast ciemność nocy, podobnie jak zamknięte drzwi, daje im większą swobodę działania. W ciemnym pomieszczeniu bez okien wolą decydować o ważnych dla nich sprawach młodzi ludzie

ze sztuki *Na waleta*. W *Force-major* wszyscy czekają w tym celu na noc. Ciemności są bardziej tajemnicze. Nawet porozrzucane przedmioty w mroku wydają się kryć jakąś zagadkę. Przede wszystkim zaś ciemność zasłania prawdę o złej stronie osobowości człowieka. Jest także swoistym usprawiedliwieniem jego irracjonalnych i podejrzanych zachowań. Pod płaszczem mroku łatwiej ukryć się przed samym sobą i badawczym okiem innych. W *Wariacjach tanecznych...* bohaterowie czują się na tyle niezręcznie w świetle świecy, że zaczynają nawet przymierzać stare maski, uznając to za dobry pretekst zakrycia twarzy.

Nieprzeparty pociąg do zakazanego owocu i przeżycia niezwyklej doznań oraz fascynacja złem dorównują obsesyjnym lękom i dążeniom do zamaskowania negatywnych cech osobowości. Podejrzane zachowania i czyny zawsze rozgrywają się za zamkniętymi drzwiami, symbolizującymi przejście między światłem i ciemnością, codziennością i miejscem tajemnic i zagadek, lecz oznaczającymi również zabezpieczenie przed innymi własnego schronienia, miejsca grzechu i nękających człowieka natręctw⁵. W *Metamorfozach* mężczyźni wcale nie niepokoją się tym, że z pomieszczenia, w którym przebywają, nie ma wyjścia. Bohaterów *Na waleta* denerwuje ciągle otwieranie drzwi w szpitalnej sali przez przerywającą rozmowę pielęgniarkę. Wynajdują więc ciemną i zamykającą się szczelnie komórkę, żeby tam spędzać najważniejsze dla nich chwile.

Kolejnym ważnym symbolem kreacji postaci, podkreślającym ich dwoistość i rozdarcie, jest lustro, które budzi w nich największy niepokój. Pytanie o nie pojawia się w każdej sztuce, gdy tylko bohaterowie przekraczają próg pokoju, gdzie mają jakiś czas przebywać. Zwyródniałcy z *Drewnianej narzeczonej* nie posiadają lustra w domu, nie chcą widzieć w nim swojego oblicza, a tym bardziej odbicia krzywdzonej przez nich Machy, stale dopytującej się o nie. Zapewniają ją jak małe dziecko, że to kruchy przedmiot i może rozbić się, zwiastując tym samym nieszczęście. Bohaterowie wszystkich dramatów panicznie boją się przeglądać w lustrze, unikają spojrzenia sobie w twarz w obawie ujrzenia tego, czego się lękają i czego nie chcieliby widzieć. W utworze *Na waleta* lustrzane odbicie Kiry zamierzającego uderzyć

⁵ Wyjaśnienie symboli według W. KOPALIŃSKIEGO: *Słownik symboli*. Warszawa 1999.

młotkiem w głowę Leo każe temu ostatniemu po raz pierwszy poważnie zastanowić się nad przejawami zła w osobowości kolegi ze szkolnej ławy. Jakoś nie przekonuje go zapewnienie, że to był tylko żart, gdyż zły wzrok przyjaciela dawał pewność, że cios będzie nieunikniony. Zachowanie większości postaci sugeruje, że lustrzany obraz zawiera w sobie jedynie zło, podobnie jak w baśni Jana Christiana Andersena *Królowa Śniegu*. Tutaj lustro miało taką własność, że w jego odbiciu wszystko, co dobre, rozmywało się, a wyraźniejsze stawało się to, co odrażające i złe⁶. Jak podaje *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego, lustro to „narzędzie samooglądu, samopoznania, refleksji nad sobą”, dlatego bohaterowie Fiłatowej wołają do niego nie zaglądać. Są bezradni wobec swoich fobii i wewnętrznej brzydoty. O wiele wygodniej i bezpieczniej jest patrzeć na drugą osobę i w niej przeglądać się jak w lustrze. Tak myśli Weter i Walera, która namawia przyjaciółkę, aby zaniechała szukania lustra w jej domu, a raczej spojrziała w jej twarz. Spojrzenie w czyjąś twarz przynosi rozgrzeszenie dla samego siebie przez wyczytywanie z niej takich samych jak własne grzechów i występków. Walera nadmienia, że lustro rozprasza, że widać w nim dużo różnych twarzy, które tu się kiedyś przeglądały, a to oznacza wiele problemów i cudzych zmartwień. Innym sposobem wybawiania od prawdy o sobie jest narysowanie swojej sylwetki na lustrze i pocieszanie się potem jak Niusia z *Arabesek*: „jestem narysowaną kobietą”. Kontur postaci naniesiony na taflę lustra znacznie ułatwia przeglądanie się w nim, bo oznacza przeniesienie uwagi na zarys, czyli na coś zewnętrznego. Najczęściej jednak – zwykle w zakończeniach omawianych dramatów – pojawia się tylko pęknięte na pół lustro. Czasem owo pęknięcie zabarwia się na czerwono i jak stróżka krwi spływa po jego gładkiej powierzchni, rozdzielając odbitą w niej twarz, co potwierdza dwoistość osobowości człowieka, oznacza dobro i zło oraz niemożliwość poznania całości kształtu natury ludzkiej. Bohaterowie wyrażają w zasadzie tylko samą chęć dotarcia do tajników swej duszy, wszystko kończy się bowiem na budzącej przerażenie konstatacji o niepojętej władzy złych instynktów i nieprzepartej chęci wcielenia ich w czyn.

Bezpośrednim bodźcem do ekstremalnych działań i zachowań jest współczesna rzeczywistość z panującą w niej niechęcią do człowieka,

⁶ Por. interpretację W. Kopalińskiego. Tamże, s. 207.

który jakoś nie potrafi porozumieć się z innymi i wciąż szuka klucza do rozwiązywania swoich problemów, do przezwyciężenia trudności i zrozumienia sensu życia. Tę sytuację potwierdza symbolika klucza najczęściej noszonego w kieszeni, nigdy niewykorzystanego i niespełniającego swojego przeznaczenia. W utworach Fiłatowej wiele czynników przemawia za tym, że gdzieś tam, na dnie duszy bohaterów drzemie pierwiastek dobra, który daje im nadzieje na przezwycięzenie pociągu do zła oraz pokonanie wpływów sprzyjających mu czasów. Takie sugestie zawierają najczęściej tylko dygresje autorskie, w których stale mowa jest o upływie czasu, rozczarowaniu tym, co niesie współczesna cywilizacja, kojarząca się z powszechnym panowaniem „publicznej intymności”, „reklamowanych tajemnic”, „kieszonkowej globalności”, „niekończących się gier”, „poszukiwań bratniej duszy ze świadomością, że liczyć można tylko na siebie”. W takich okolicznościach człowiek przestaje wierzyć, że w jego egzystencji może się jeszcze coś wydarzyć, choć wciąż na coś czeka i ciągle przychodzi mu do głowy uporczywa myśl, że skoro „istnieję tu i w tym czasie, to po coś tu jestem”. Refleksje tego rodzaju – zarówno w ustach bohaterów, jak i samej pisarki – zbliżają jej twórczość do nastrojowej dramaturgii Kolady. Podobnie jak liryczne opisy poprzedzające i kończące wszystkie jego sztuki ukierunkowują odbiór utworu, szczególnie zaś ułatwiają rozpoznawanie motywów postępowania i działania postaci. Tworzą poza tym specyficzny klimat – wprowadzają w nastrój zadumy, smutku i niepokoju o kondycję człowieka naszej epoki. Bohaterowie Fiłatowej nie mogą odnaleźć się w niej i nie potrafią nawiązać z kimkolwiek nici porozumienia. Toteż koncentrują się na sobie i chcą odnaleźć w swoim wnętrzu coś pozwalającego im odpowiedzieć na pytanie, kim są. Nie ma jednak wyczerpujących odpowiedzi, gdyż udaje im się dotrzeć tylko do zatrzważających ich samych złych instynktów. Tak są kreowani, aby uwypuklić fakt, iż wciąż są na etapie odkrywania siebie samych. Ich miejsce w dobie współczesnej cywilizacji autorka już określiła jako głos w ciemności, rysunek na lustrze, rozmytą w mglistej poświacie sylwetkę, jako fantom, postać ze snu, jedną z wielu takich samych. Ucieczka od świata w siebie samych, paradoksalnie, prowadzi do chęci zagłuszenia negatywnych cech i ratowania się przed sobą samym przez powrót do rzeczywistości oraz wtopienie się w bezbarwny i obojętny tłum, przez zajęcie się z ulgą sprawami codzienności i pracą zawodową, trochę z nadzieją, a bardziej bez niej na lepsze życie

w przyszłości. Człowiek – jak powtarza cały czas Filatowa – jest tak samo niepojęty i dziwny, jak dziwny jest otaczający go świat. W tym sensie różnorodność relacji – człowiek i świat zewnętrzny – jest w analizowanych sztukach jednym z elementów ich konstrukcji.

Dramaty Filatowej prezentują różne ujęcia dwoistej natury świata i człowieka. Najczęściej występuje w nich opozycja światła i mroku, nocy i dnia, świtu i zmierzchu, jawy i snu, rzeczywistości realnej i wyobraźniowej, prawdy i kłamstwa, dobra i zła, świata wewnętrznego i zewnętrznego, szarej codzienności i tajemnicy. Przejawia się to początkowo w kreacji przestrzeni i wynurzeniach odautorskich przypominających swoisty strumień świadomości, w którym refleksje o tajemnicy świata, sensie ludzkiej egzystencji i istocie człowieka mieszają się z uwagami o bólu istnienia. Tym samym cechują się również dłuższe wypowiedzi postaci, które rozważania o problemach codzienności łączą z rozmyślaniami o tajnikach własnej duszy i ich związkach z zagadką bytu. Dwoistość stale podkreślana przez zachowania bohaterów i symbolikę dramatów skazuje zgłębianie tajemnicy z góry na niepowodzenie, ale wzmaga fascynację nią, to co nieznane czyniąc głównym tematem utworu. Odkrywanie go idzie w parze z próbą uporania się z niepoznanym przez odbiorcę do końca zajściem, jakie zdarzyło się w dawnym życiu postaci. Ich własna tajemnica łączy się zatem z tajemnicą świata, a niemożliwość wgłębiania się w nieznane, tak samo jak pozbycie się uciążliwego bagażu przeszłości, wyznacza granice sztuk i określa ich formę. Toteż nie mają one początku ani końca. Nie posiadają konwencjonalnego zawiązania akcji ani też zdecydowanych rozstrzygnięć finałowych. Nie istnieją w nich wyraźnie zarysowany wątek oraz związane z nim perypetie i zdarzenia, układające się w ciąg przyczynowo-skutkowy. Można je określić mianem improwizacji dramaturgicznych wyrażanych poprzez niepokładany tok myśli bohaterów, odzwierciedlony w ich chaotycznych wypowiedziach, niedokończonych zdaniach, urwanych w pół słowa wyjaśnieniach, spontanicznych refleksjach przerywających rozmowę i zmieniających nagle jej temat. Dialog nie spełnia tu swojej podstawowej funkcji, jaką jest przesuwanie akcji do przodu. Można odnieść wrażenie, że bohaterowie drepczą w miejscu zarówno w swoich poszukiwaniach prawdy o świecie, jak i w penetrowaniu zakamarków własnej duszy. Wykonują „wariacje taneczne na scenie

życia” – tak często nazywa to sama autorka. I takie określenie wydaje się najbardziej adekwatne w odniesieniu do zachowań postaci i formy dramatów Filatowej. Zdezorientowanym postaciom, których ujawniająca się dwoistość, ambiwalencja zbija z tropu, pozostaje tylko samo przeżywanie nieopisanych doznań płynących z zafascynowania tajemnicą, z magii zagłębiania się w jej odkrywanie i z procesu poznawania samego siebie. Dotyczy to także odbiorcy, który zapoznając się z dramatami, też nie może wyjaśnić do końca tajemnicy bohaterów i rozwiązać rebusu, jakim jest każda sztuka Filatowej. Niemożliwość dotarcia do sedna sprawy zostaje zasygnalizowana nie tylko przez brak konwencjonalnego zakończenia, zamknięcia akcji i wymaganych w klasycznym typie dramatu wyraźnych rozstrzygnięć finałowych, ale także przez jakiś znak, którym autorka daje do zrozumienia, że bohaterowie ominęli to, czego szukali, nie dostrzegli tego lub też o tym czymś nie usłyszeli. Pochłonięci przekomarzaniami i szukaniem niezwykłych doznań małżonkowie ze sztuki *Nieopisane doznania* nawet nie odwrócili głowy w stronę, skąd dochodzi melodyjny dźwięk delikatnych dzwoneczków oznaczających istnienie dobra i piękna. W dramacie *Na waleta* rubin – przedmiot częstych sporów młodych ludzi – nie został przez nich odnaleziony, podobnie jak miłość, przyjaźń i prawda o otaczającym świecie, symbolizowana przez ten szlachetny kamień. Jedna z bohaterek *Force-major* nie może pogodzić się z tym, że w życiu jej znajomych nie zaszło nic istotnego, że wszystkie ich związki prowadziły donikąd. Czy to już koniec? Na to pytanie odpowiada już sama autorka w ostatniej dygresji, że nie ma żadnego końca, tylko następny dzień, w którym wszystko zacznie się od nowa. Nic nie ma więc ani początku, ani końca, jest tylko tajemnicą, którą człowiek bezskutecznie usiłuje odkryć. Filatowa z tego odwiecznego procesu wybiera tylko pewien wycinek i rysuje swoją dramaturgiczną arabeskę, wodząc odbiorcę po labiryntach jej wzorów.

Zawiłości akcji i kręte drogi, którymi poruszają się bohaterowie, chcąc zgłębić tajniki świata i mroki własnej duszy, odzwierciedla, oczywiście, tak samo zawiły język, mający za zadanie odkrywanie skomplikowanej psychiki bohaterów. Językowe arabeski nie od razu pozwalają ustalić, w czym rzecz, i utrzymują w niepewności do samego końca. Oto przykład, który ilustruje charakterystyczny dla opisywanych dramatów styl wypowiedzania się postaci:

Голос Второго (Серьёзно.): – Только не видно. Ползёт. Пока спишь. По лицу. Ищет выход. По лабиринтам. А, какой выход? Где? Он сказал: психологическая проблема.

Голос Первого: – Что?

Голос Второго: Сказал, должен сделать то, что хочу. Наконец-то. А я ... забыть как? Ты же помнишь, каждую секунду, нам – ...

Голос Первого: – Сказал – кто? Кто сказал?

Голос Второго: – И – яблоки. Даже яблоки ...

Голос Первого: – Яблоки? Что – яблоки.

Голос Второго: – Ешь, чтобы не слышать. Хруст мой. От меня. – (Вдруг истерично.) – А как я это сдеру?

Голос Первого: – Руки! От лица – руки!

Голос Второго: – А хочешь то, чего... боишься.

Голос Первого: – Ты не мог. Звонить не мог. У тебя номера – не было.

Голос Второго: – По-настоящему хочешь только то, чего боишься. По-настоящему.

Голос Первого: – Вообще – не было! Я не давал, не брал, не искал даже! Потому что – беспол! Потому что и так – отлично! А то – делать придётся, и всякое – разное, и не то, что – нравится. Всё придётся. И не дёрнешься! А так что, хило? А чем же? Да офигительно, просто! Торчи тут, как ... лялик нетронутый ...⁷.

O ile w miarę jasna jest metaforyka tego dramatu, o tyle nie można wyjaśnić sytuacji mężczyzn zmuszonych przebywać w jednym pomieszczeniu z jakimiś owadami. Gospodarz, zapewne biolog, przeprowadza z nimi eksperyment, którego istoty nie da się dokładnie określić. Mężczyźni godzą się na ryzyko dla pieniędzy, ale też i dla przeżycia niezwyklej doznań, bo jak mówi Drugi: „chcesz naprawdę tylko tego, czego się boisz”. Za wszystkim, rzecz jasna, stoi trudna sytuacja życiowa bohaterów, niemniej podjęcie decyzji o izolacji przyspieszyły zagadkowe zdarzenia z ich przeszłości, których wyjaśnienia nie ułatwia język wypowiedziany się mężczyzn, oparty na przemilczeniach, zdaniach bez orzeczenia, półsłówkach maskujących to, co im tylko jest wiadome, wyrażających nieporadność w wypowiedzianiu się i niechęć do dokładnego opisywania wrażeń, jakich doznali uczestnicząc w drastycznym eksperymencie.

⁷ Т. ФИЛАТОВА: *Метаморфозы (в закрытой банке с острыми краями) или Насекомусы*. <http://kolyada.ur.ru>, s. 7.

Z przeprowadzonych tu analiz wynika, że sztuki Fiłatowej nie zachowały prawie żadnych cech stereotypowego dramatu, wyjąwszy ich formę zewnętrzną, czyli szatę graficzną z podziałem na osoby, z didaskaliaми itp. Każdy dramat musi jednak posiadać nerw dramaturgiczny decydujący o jego przynależności do tego rodzaju sztuki i pokazywać wydarzenia ważne, mające przełomowe znaczenie w życiu bohaterów. Jednak w tych przypadkach, w których nie ma wyraźnego wątku dramatycznego z perypetiami, punktem kulminacyjnym i konkretnym rozwiązaniem, trudno określić, na czym polega dramaturgiczna wyjątkowość zajścia stanowiącego trzon utworu. Hierarchia ważności, wartości i dramatyczności ulega z latami i wiekami zmianie. Już Czechow przekonał nas ostatecznie, że wielkim dramatem może być dla człowieka zmaganie się z szarością codzienności i monotonią życia. Nie można więc spłycać refleksji bohaterów Fiłatowej o zagadkach bytu i prób poznania własnej duszy. Zarówno w tekście odautorskim, jak i w wypowiedziach postaci oraz poprzez otwarte zakończenia autorka daje do zrozumienia, że przedstawione wypadki niczego nie rozstrzygają, sugerując tym samym ich powtarzalność, codzienność i niemożliwość rozwiązania poruszanych problemów tak samo, jak niemożność poznania tajemnicy świata i sensu ludzkiego życia. Postępowanie postaci przekonuje, że człowiek nie może nawet ułożyć sobie planu działania, wytyczyć prostej drogi, po której łatwiej mógłby kroczyć do przodu w swoich poszukiwaniach prawdy. Jest ciągle na etapie potwierdzania oczywistych faktów i improwizowania w próbach dotarcia do przyczyn istoty rzeczy. A nerw dramaturgiczny, jak się zdaje, może tkwić w oczekiwaniu na nowe odkrycia, nowe doznania, w zagłębianiu się w swoje „ja”, w zafascynowaniu tajemnicą, która jest właściwym bohaterem omawianych sztuk. Tajemnica tkwi w źródle złych skłonności postaci, w irracjonalnym ciągu do zła, wynikającym – jak należy się domyślać – z frustracji współczesnego człowieka, z niellogicznej chęci odwetu za obojętność otoczenia.

Poruszona problematyka staje się także punktem wyjścia do rozważań o teatrze i o kształcie współczesnej dramaturgii. Fiłatowa w oryginalny sposób łączy swoje zapatrywania na te tematy z refleksjami bohaterów, z ich improwizacjami i ich nieułożonymi do końca planami życiowymi. Niektóre sztuki, jak na przykład *Mania modelu*, są metaforą proponowanego przez Fiłatową nowego typu utworu

dramaturgicznego. Takie właśnie arabeski, improwizacje, wariacje, miast dramatu ułożonego według odwiecznego modelu. Dlatego może żadnej z postaci w jej sztukach nie udaje się choćby tylko naszkicować jakiegokolwiek planu działania. Robert z *Manii modelu* usiłuje złożyć wzorcowy model życia (w podtekście model dramatu), ale jego montaż scen z życia wybranej osoby jest, siłą rzeczy, dowolny, bo stanowi wynik wyboru, okazuje się więc niemożliwy do zrealizowania. Swobodny, dowolny montaż pozostaje tylko jedną z wielu możliwości, nigdy niedającą pewności, że będzie tą ostateczną, najlepszą, idealną. Wszystko zależy także od interpretatora, a ten nie zawsze może uzasadnić racjonalnie swój wybór. Życie, podobnie jak sen, jest ciągiem różnorodnych luźno połączonych obrazów. Można dokładniej opisać tylko pewien jego wycinek, który bez względu na wszystko nie może zastąpić całości. Całości zaś nie da się wpisać w przygotowany format, jak stwierdza Wład. Życie przerasta sztukę, która może przedstawiać jedynie różne warianty jego dowolnie wybranych fragmentów, musi improwizować, koncentrując się na samym procesie opisu, co umożliwia przeżycie nieopisanych doznań, które – jak chce powiedzieć autorka – wcale nie muszą być dziełem prezentowanych w dramacie wyjątkowych treści, wielkich ideałów i bohaterskich czynów. Dramaty Fiłatowej to swoisty protest przeciwko wszelkim modelom i wyglądzonym wzorcom w sztuce, literackim stereotypom oraz konwencjonalnej formie ugrzeczniczonych konwersacji. Autorka zakpiła z tego w utworze *Na waleta*, w którym zarozumiała Kira pisze sztukę, celowo przekręcając jej nazwę (zamiast *нбеса* pisze *нуэса*), żeby w ten sposób już na początku utworu zmusić ewentualnego odbiorcę do uznania tej sztuki za oryginalną, ponieważ sądzi, że jeszcze nigdy nikomu nie udało się zrozumieć od razu nowatorskich dzieł. „Próbowałam pisać jak Szekspir, jak Eurypides, nawet Sofokles – wyjaśnia koledze – ale i tak wychodzi po mojemu, bo nikogo takiego jak ja nie ma, jestem tylko ja jeden”. Wyraz *нуэса* ma być sygnałem tego – jak dodaje ironicznie Leo – że sztuka nie jest plagiatem. Kira często wypowiada się też o języku, podkreślając, iż jest on po to, by móc powiedzieć komuś coś ważnego. „Albo nie powiedzieć” – oponuje pielęgniarka, dając do zrozumienia, że wyszukany sposób wysławiania się prowadzi do przesady i nie zawsze spełnia wyznaczoną mu funkcję. W dramatach Fiłatowej język budzi „nieopisane doznania”, zmusza czytelnika do błędzenia po arabeskach dialogów i monologów bohaterów w celu

poznania zakodowanych w nich sensów i znaczeń. Obok zagadki zachowań i przeszłości postaci język staje się tu drugim bohaterem utworu i źródłem napięcia dramaturgicznego. Jako pierwszy przyciąga uwagę eksponowanymi celowo pólśłówkami, monosylabami, dziwną składnią, niedopowiedzeniami, tworzącymi specyficzną atmosferę i wciągającymi w labirynty tajemnic, co w szczególnej mierze przejawiało się w sztukach *Jakby suchą gałęzią po szkłe*, *Metamorfozy...*, *Force-major*, *Tors łysego woźnicy*, *Drewniana narzeczona*.

Rodzaj swoich sztuk Filatowa określiła już poprzez sam tytuł: *Arabeski*, *Nieopisane doznania*, *Wariacje taneczne...*, lub podtytuł: *sztuka-metafora o Metamorfozach*, *swobodny montaż o Manii modelu*, *fantastyczna banalność o Nieopisanych doznaniach*, *zabawa lalkami i gra w kamyczki o Drewnianej narzeczonej*. Według sugestii autorki dramat nie musi koniecznie wpisywać się w zastany model lub tworzyć idealnej formy dającej się łatwo zidentyfikować i zdefiniować. Może natomiast nie mieć początku ani końca, ani modelowo złożonego wątku. Może za to improwizować na granicy realnej rzeczywistości i wyobraźni. Może budzić niezwykle doznania, emocje i wrażenia zamiast trzymać w napięciu i oczekiwaniu tego, co dalej się zdarzy i jak się zakończy.

Według sugestii Filatowej wyrażonej przez bohaterów jej dramatów nie tyle liczy się odkrycie tajemnicy, ile samo odkrywanie, błądzenie, szukanie, stykanie się z tym, czego nie znamy i co nas niepokoi oraz pobudza wyobraźnię.

Rozdział III

Człowiek naszych czasów W czarno-białym świecie dramatów Wasilija Sigariewa

Na stronie internetowej Wasilij Sigariew opublikował swoją biografię twórczą, którą rozpoczął krótką informacją o tym, że urodził się w 1977 roku w Wierchniej Sałdzie w województwie Swierdłowskim. Studiował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Niżnim Tagile. Przerwał studia na trzecim roku, aby przenieść się do Wyższej Szkoły Teatralnej w Jekaterynburgu na seminarium Nikołaja Kolady. Znacznie więcej miejsca zajmuje wyliczenie osiągnięć twórczych młodego pisarza¹.

Szczególnie ważny dla niego był rok 2000, kiedy to zaczął się jego prawdziwy maraton twórczy i odniósł wiele sukcesów pisarskich: uczestnictwo w prestiżowych festiwalach dramatycznych (w Lubimowce i w Szczelykowie), nagroda Debiut 2000 i Anty-Booker za sztukę *Plastelina*. W roku 2002 Sigariew otrzymał nagrodę Eureka za dramat *Czarne mleko*, Nowy Styl – za *Boże krówki wracają na ziemię*, angielską Evening Standard za *Plastelinę*, uczestniczył w festiwalu Bonner Biennale, odebrał pierwszą nagrodę na festiwalu Nowa Dramaturgia. Przygotowywał nowe inscenizacje sztuk, nie tylko w licznych rosyjskich miastach i w samej Moskwie, ale też za granicą, między innymi w londyńskim Royal Court, w Schauspiel Haus w Hamburgu, w Teatrze imienia Maksyma Gorkiego. Przygotował adaptację radiową *Plasteliny* w radiu BBC. Młody autor publikował swoje utwory między innymi w kwartalniku „Современная драматургия”, w czasopiśmie „Урал”, w którym jest redaktorem literackim, w almanachu

¹ Zob. <http://sigarev.narod.ru/biotext>.

„Майские чтения”, w polskim „Dialogu”. Jego utwory przetłumaczono do tej pory między innymi na język polski, angielski, niemiecki, serbski, fiński, francuski, chiński, szwedzki, holenderski, grecki. Sigarijew jest bodaj najczęściej nagradzanym i wyróżnianym uczniem Kolady, ma niewiarygodną siłę woli, wytrwałość i niesłabnące poparcie swojego nauczyciela, który zachwyciwszy się dramatem *Upadek niewinności*, bez pytania zmienił jego tytuł na *Plastelina* i rozesłał po teatrach Rosji. Zaznaczył potem, że jest niezwykle szczęśliwy, że z jego seminarium wyszedł taki talent, jak Sigarijew. Postanowił zatem promować swojego ucznia w myśl powiedzenia „талантам, как известно, надо помогать, бездарности пробьются сами”².

W przywołanej notatce poprzedzającej druk *Czarnego mleka* na łamach czasopisma „Современная драматургия” Kolada przytacza odpowiedź Sigariiewa na swoją uwagę o *Plastelinie*. Po przeczytaniu utworu powiedział autorowi, że najważniejszą sztukę ma już za sobą. Ten zaś odrzekł, że tyle w życiu widział i tyle wie, że wystarczy mu materiału na sto dramatów. W rozmowie z Jerzym Czechem sformułował swoje *credo* pisarskie:

Dla mnie sztuka jest przede wszystkim literaturą, a dopiero później materiałem, z którego robi się spektakl. [...] nigdy nie zadawałem sobie pytania, po co piszę. Zazwyczaj chcę po prostu opowiedzieć jakąś historię – o kimś z moich krewnych, przyjaciół, sąsiadów. Wydaje mi się, że każda z tych opowieści zasługuje na to, żeby ją zapisać i pokazać w teatrze. Pewnie piszę właśnie dlatego. Chciałbym utrwalić pamięć o bliskich mi ludziach na całe lata, a może ... wieki³.

Słowa te stanowią punkt wyjścia niniejszych rozważań. Dorzucmy do nich jeszcze spostrzeżenie Kolady zawarte w przywoływanej już tu notatce, że Sigarijew „не знал изнутри (да и сейчас, кажется, толком не знает), что такое театр, но чувствует его поразительно. [...] На примере Сигарева вижу, что, оказывается, я не прав – совсем не обязательно знать театр”. Sztuki pisarza są teatralne, choć nie posługuje się on typowymi dla teatru chwytami, nie folguje fantazji

² Zob. H. Kołada: *Студент*. „Современная драматургия” 2001, № 2, s. 2.

³ *Zawsze światła jest więcej*. Rozmowa Wasilija Sigapiewa z Jerzym Czechem. „Dialog” 2001, nr 2, s. 197.

i wyobraźni teatralnej. Przedstawia kawałek czyjegoś życia nie takim, jakim go widzi wytrawny dramaturg, lecz takim, jakim ono jest w rzeczywistości. Opisywany świat sam w sobie pełen jest napięć, dramatów i tragedii. Fatalizm ciężący nad losami współczesnego człowieka kształtuje formę dzieła. Sigariew potrafi wszakże wybierać sytuacje i zdarzenia świetnie nadające się na scenę. Jego sztuki to przeważnie dwuaktówki, przeważające również w twórczości Kolady, który twierdzi, że przedstawienie nie może znudzić widza. Jego zdaniem pierwszy akt powinien być dłuższy i doprowadzić akcję do punktu kulminacyjnego, natomiast drugi – znacznie krótszy – musi rozwiązać spiętrzone w akcie pierwszym sytuacje i problemy. Taką zasadę stosuje też Sigariew. Od swojego nauczyciela przejął również rozbudowane didaskalia oraz obszernie nastrojotwórcze wstępy i epilogi. Nie bez znaczenia jest także instynkt prozaika, którym Sigariew był na początku swojej drogi twórczej. Narracyjna oprawa dramatów Sigariewa poza ujawnieniem autorskiego zaangażowania w opisywany świat, tworzeniem nastroju, wprowadzeniem do akcji miała za zadanie nadać przedstawionym historiom wymiar uniwersalny. Każda historia jest fragmentem typowej rosyjskiej rzeczywistości, ale uogólnienia i refleksje autora zawarte w tekstach poprzedzających dramat zmuszają do postrzegania jej jako tej, która może przydarzyć się każdemu, takiej, jakich wiele jest w różnych zakątkach świata. Sztukę *Rodzina wilkolaka* rozpoczyna wstęp mający charakter niepokojącej wieści o dżumie atakującej miasto:

Чума, чума пришла в мой город. Ходит по улицам, косит больных, здоровых, слабых, сильных, всех. [...] Не мою ли улицу, не мой ли дом [...] не мою ли дверь? [...] Нет мы не станем ей открывать. [...] Закроем окна, заклеим бумагой щели [...] не пустим её. [...] А если всё-таки проникнет она? Нет, если не думать об этом, то ничего не будет⁴.

Tonacja tego tekstu przypomina wstęp do sztuki Kolady *Słomkowy kapelusz* informujący o śmierci krążącej po mieście, zaglądającej do domów i czającej się przed progiem każdego mieszkania. Z treści dramatu Sigariewa dowiadujemy się, że ową dżumą jest narkomania,

⁴ В. СИГАРЕВ: *Семья вурдалака*. <http://sigarev.narod.ru/biotext>, s. 1.

narkotykowy głód, którego nie może pokonać bohater, choć przeszedł już leczenie. Nie daje sobie rady z tym wszystkim również jego matka, która nie pojmuje, że pobyt na odwyku niczego nie gwarantuje. Nie jest przygotowana do opieki nad narkomanem. Nie dopuszczała nigdy myśli, że zetknie się z tym problemem. Jest bezradna wobec napastliwych dealerów domagających się zapłacenia długów syna i wobec jego pustych zapewnień, że to wszystko już nigdy się nie powtórzy. Ścianą milczenia odgradza się od rodzinnego problemu ojciec – kaleka na wózku inwalidzkim. Jedyną aktywną osobą jest narzeczona chłopaka, ale i ona rezygnuje z walki, kiedy brutalnie pobita przez gangsterów nie otrzymuje od nikogo wsparcia. Zamknięcie się w sobie, izolowanie się od plag współczesnej rzeczywistości, bierność, obojętność i uznawana powszechnie za panaceum na wszystko formułka „najlepiej o tym nie myśleć”, niebędąca dobrą radą, ułatwiają raczej szerzenie się epidemii „dzum” w naszej cywilizacji. Takie jest przesłanie dramatu Sigariewa, który po zakończeniu jego akcji kontynuuje przerwany przez nią wstęp, teraz już w formie epilogu, by w ostatnich jego słowach wyrazić ubolewanie oraz gorycz z powodu ludzkiej niechęci i niemocy.

W dramacie *Rybka gupik* już pierwsze zdania wstępnych refleksji i uwag każą traktować przedstawione później zdarzenie jako jedno z wielu bardzo podobnych. Autor podkreśla w opisie sytuacji i prześtrzeni akcji, że oto mamy „zwykły wszechświat, zwykłą galaktykę, zwykłą planetę, zwykły kraj, zwykłe miasto, zwykły dom itd. oraz zwykłych bohaterów Jego i Ją, najzwyklejszych ludzi na świecie”. Jedynym znakiem identyfikującym występującą parę są imiona, Tamara i Pasza. Zaznaczanie przez Sigariewa, że On różni się od innych, bo ma podwójny kant na spodniach, nie stanowi o wyjątkowości, lecz potwierdza przynależność Paszy do licznej grupy mężczyzn bardzo przeciętnych i niezwracających zbytnej uwagi na elegancję stroju. Tamarę wyróżnia natomiast rzucający się w oczy brak ozdób kobiecych. Zastępuje je skromna miedziana bransoletka posiadająca – w jej mniemaniu – właściwości regenerujące organizm. Jak da się później wywnioskować z akcji, Tamara jest reprezentantką wielu kobiet zahukanych, szarych myszek lub – jak mówi tytuł – nieubarwionych drobnych gupików ze strachem i pokorą podporządkowujących się apodyktycznym mężom, którzy wmawiają im, jaką to zrobili wielką łaskę, żeniąc się z nimi. Zachowanie Tamary w obecności nowo po-

znanego mężczyzny świadczy o tym, jak bardzo jest upokarzana i gnębiona przez męża, który nie pozwala jej dbać o wygląd zewnętrzny, zabrania wydawać pieniędzy na suknie, nie darzy jej szacunkiem należnym żonie, wciąż wymawia, że wyciągnął ją ze wsi, dał szansę życia w mieście, toteż i wymaga w zamian ślepego posłuszeństwa i niewolniczego oddania. Pasza został przez niego wynajęty, żeby można było Tamarze zarzucić zdradę i tym samym zmusić ją do jeszcze większej uległości. Kobieta nie chce skorzystać z pomocnej dłoni Paszy zbulwersowanego jej sytuacją. Zapominając o własnej godności, pozostaje przy boku gardzącego nią męża. W epilogu Sigarijew odnotowuje ze smutkiem, że bohaterka pewnego razu ukłuła się niechcący igłą, dostała zakażenia i zmarła.

Klimat sztuki, wywołująca współczucie i żalność wegetacja bohaterki, jej naiwność, dobroduszość, zagubienie i ślepa wiara w to, co powie wykorzystujący ją bez skrępów mąż, przywodzą na pamięć Czechowowskie „nieciekawe historie”, opowiadania o zmarnowanym życiu i ludziach niszczących żywot bliskich sobie osób, jak na przykład bohaterka słynnej *Trzpiotki*. W dramatach Sigariewa nie ma jednak właściwej prezentacji wątków utworów Czechowa szlachetności. Jest charakteryzująca sposób bycia we współczesnej rzeczywistości drapieżność, drastyczność scen i wulgarność języka. Natomiast narracja wstępów i zakończeń jest wyciszona, smutna w swej tonacji, choć czasami niepozabawiona żartobliwych zwrotów do czytelnika oraz swoistych z nim przekomarzań, które z kolei w pewnym sensie przypominają Gogolowski sposób narracji. Początek sztuki *Rybka gupik*:

Итак ...

Что итак?

А ничего. Всё в общем то просто. [...]

Хотя ... не совсем.

zapowiada historię jakich wiele, zwykłą – jak akcentuje ten często przez autora używany przymiotnik. Zwykłą, choć wyjątkową w tym znaczeniu, że nie powinna przydarzać się nikomu, tak jak wyjątkowy był Cziczikow skupujący z uporem i niespotykaną wytrwałością martwe dusze. Dramat *Klozetowa miłość*, którego bohaterką jest błądząca w chmurach samotna kobieta o uduziwnionym nieco nazwisku Ksenia Aristarchowna Chidiatulina, kończy się takimi słowami:

И всё вернулось на круги своя. ...

И лишь пропасть между ними – человеками и ими – творцами растёт.

Вот такая вот, братцы шутка получилась нешуточная.

Счастья вам!!!⁵

Brzmi to podobnie jak Gogolowskie: „Nudno jest na tym świecie proszę państwa” w finale *Opowiadania o tym jak pokłócił się Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem*, w którym budzące śmiech zdarzenie wcale nie jest śmieszne. Zabawna Chidiatulina „wsю сознательную жизнь детская поэтесса. Временами взрослая. Лирическая” ciągle w kimś platonicznie zakochana, najczęściej w bohaterach literackich w rodzaju Oniegina i Hamleta, zgrywająca się na *femme fatale* dekadencjkiej epoki, gotowa jest ulokować swoje uczucie nawet w pijanym hydrauliku, którego wzywa do napraw w łazience. Kreuje w swojej wybujałej wyobraźni upojne z nim noce i sceny miłosne, obdarzając tego nieuleczalnego alkoholika cechami mitycznych hero-sów. Nie chce dostrzec jego prostactwa i wulgarności. Nie trudno domyślić się, czym kończy się ta historia, która przestaje bawić, gdy zastanowimy się nad sytuacją samotnej, starzejącej się damy, której nic już w życiu nie czeka prócz fantazjowania i snów o platonicznej miłości do wymaginowanych bohaterów oraz pisania sonetów miłosnych i wkładania ich do szuflady biurka. Epilog rozwiewa wszelkie wątpliwości co do wymowy tej sytuacji, podsumowując ją jednoznacznie jako dramat skazanego na samego siebie człowieka, który za wszelką cenę szuka kontaktów z innymi ludźmi. Jeśli je nawet nawiązuje, to tylko na krótką chwilę, która potwierdza jedynie pomyłkę, niewłaściwość wyboru, niemożność porozumienia duchowego.

Narracyjne partie sztuk Sigariewa są integralną ich częścią i wiele wyjaśniają odbiorcy, podobnie jak dzieje się to utworach Kolady, który szczególną wagę przywiązuje do gry z czytelnikiem. Służy mu ona do demonstracji własnego udziału w świecie przedstawionym utworu, do podawania się za świadka pokazywanych zdarzeń, do podkreślenia przez to ich autentyczności, jak również do wyrażania swojej jedności ze sferą świata duchowego postaci. Sigariew tego nie manifestuje, jest bardziej w tym względzie ostrożny. W jego tekście pobocznym widać panowanie autora nad dziełem. Nie zostaje za-

⁵ В. СИГАРЕВ: *Любовь у сливного бочка*. <http://sigarev.narod.ru/biotext>, s. 19.

znaczona celowo izolacja od opisywanej rzeczywistości, ale wyczuwa się dystans do niej, dążenie do jak największego obiektywizmu w jej prezentacji. W rozmowie z Jerzym Czechem Sigariem przyznaje, że opowiada historie, które przydarzyły się związanym z nim w jakiś sposób ludziom, toteż nie może wobec nich być obojętny. We wstępach ogranicza się wszakże do uwag o charakterze ogólnym i leksyki budującej nastrój goryczy i smutku, mający zapowiadać zdarzenia związane z ludzkimi niepowodzeniami, dramatami żywotowymi i wszelkimi nieszczęściami. Pisarz prawie zawsze zapoznaje czytelnika z bohaterami, czasem z ich charakterami, upodobaniami, sposobem bycia, z warunkami, w jakich egzystują itp. Tutaj też kreśli zawiązanie akcji swojej opowieści. Właściwy tekst dramatu jest jej kontynuacją, rozwinięciem. Bliżej przygląda się jednemu epizodowi z życia współczesnego człowieka, temu najbardziej reprezentatywnemu, który daje najpełniejsze pojęcie o jego życiu. Wstęp stanowi swego rodzaju „zaczyn” całej historii, akcja jest jej udratyzowaniem, po którym następuje podsumowujący ją krótki epilog. Całość przypomina nowelę, a jej punktem kulminacyjnym jest właśnie wątek dramatu. Ze względu na zwięzłość, na wagę jednego decydującego momentu w całym przebiegu zdarzeń nowela spośród wszystkich innych gatunków narracyjnych najbardziej przypomina budowę dramatu. Wzajemne związki między tymi gatunkami stały się wyznacznikiem formy sztuk Sigariewa.

Różne historie opowiadane w dramatach-nowelach Sigariewa koncentrują się zwykle na dwóch ważnych w jego twórczości tematach. Jednym z nich jest człowiek, jego samotność i zagubienie we współczesnym świecie; drugim – współczesna rzeczywistość, nienormalne układy społeczne i ich zgubny wpływ na człowieka, niepotrafiącego pogodzić się z nimi i dostosować do tempa dzisiejszych czasów. Ostro rysuje się ta problematyka we wstrząsającym dramacie *Plastelina*, najpopularniejszej i najczęściej nagradzanej sztuce Sigariewa. Jest to utwór wyjątkowy także ze względu na swoją formę, nieprzypominającą zwięzłych dramatów-nowel, choć oszczędną w wyszukane środki wyrazu artystycznego. Oleg Zincow stwierdził trafnie, że: „*Пластелин, нарезанный на короткие эпизоды, напоминает киносценарий*”⁶. Dramat składa się z kilku jednakowo ważnych scen,

⁶ О. Зинцов: *Нужная вещь*. „Ведомости”, 26 IV 2001.

czyli z kilku punktów kulminacyjnych obrazujących życie czternastoletniego sieroty Maksa w mrocznym świecie codzienności prowincjonalnego rosyjskiego miasta, gdzie na każdym kroku czai się zło deprawujące młodego człowieka, który nie wie, co ze sobą zrobić, gdzie się podziać i kogo słuchać. Samotny, niezrozumiany i zagubiony w brutalnym, zwyrodniałym i agresywnym środowisku dorastający chłopak, choć tego nie chce, musi zetknąć się z przemocą, alkoholizmem, narkomanią, okrutnym cynizmem i gwałtem. Maks mieszka z chorą i steraną życiem babcią, która mimo miłości do wnuka nie jest w stanie mu pomóc. Szukający pomocnej dłoni i przyjaźni chłopak ciągle trafia nie tam, gdzie trzeba, jak nieudacznik Baszmaczkin, na którego wiecznie ktoś wylewa wiadro pomyj i sypie na głowę papierki. Jakaś dziwna nieporadność, łatwowierność i naiwna wiara w to, że będzie lepiej komplikuje Maksowi życie i nie daje mu wyjść bez szwanku z tarapatów, w które ciągle wpada.

Dramat otwiera scena przygotowań do pogrzebu małego samobójcy, kolegi Maksa, który stara się przecisnąć przez tłum tarasujący wąskie drzwi wejściowe, żeby zobaczyć, jak spuszcza trumnę z okna. Ordynarne słowa i bezceremonialne zachowanie zgromadzonych sąsiadów oraz babki i matki chowanego Spiry wyjaśnia, dlaczego chłopak zdecydował się rozstać z życiem. Maks zanim zdążył cokolwiek zobaczyć, został wypchany z ciasnego przedpokoju przez gapiów i przegnany przez pijaną matkę Spiry, która pokłóciła się z własną matką o ubrania pozostałe po synu, a potem jak gdyby nigdy nic przyłączyła się do kompanii podpitych mężczyzn.

Przygnębionego Maksa widzimy w kolejnej scenie, tym razem rozgrywającej się w szkolnej toalecie, gdzie pali z kolegą papierosy. Stronnicza i wulgarna nauczycielka całą winę zwała na Maksa. Ignoruje prośby jego babci i doprowadza do wyrzucenia chłopaka ze szkoły. Walęsając się samotnie po ulicach miasta, Maks wpada w kolejne kłopoty, zostaje brutalnie pobity przez Pana Młodego, który uwierzył w łgarstwa żony, rzekomo napastowanej przez chłopaka. Zdradza go szkolny kolega, któremu i tak ślepo ufa. Dostaje się w ręce miejscowych gangsterów, zahartowanych w więziennych porachunkach. Bandy ci gwałcą go, a potem wyrzucają przez okno zdewastowanego budynku, służącego im za melinę, dokąd miejscowa prostytutka naganiania im coraz to nowych naiwnych poszukiwaczy wrażeń.

Julia Girba na łamach „Современной драматургии” spostrzega, że tytuł sztuki Sigariewa określa najważniejszą jej metaforę, motyw przewodni – „życie człowieka to plastelina w rękach losu czyli w rękach otoczenia, środowiska i układów”⁷. W rozmowie z Jerzym Czechem sam Sigariew powiedział, że „wiele z tego, o czym mowa w *Plastelinie*, spotkało właśnie mojego brata. Pewien fatalizm, jaki jest wpisany w ten dramat, to właśnie fatalizm jego losu”⁸. Maks bez wątpienia ma pecha, jakieś fatum ciąży nad jego życiem, jednak największą odpowiedzialność za jego nieudany pobyt na tym świecie i śmierć należy przypisać ingerencji środowiska, takim, a nie innym układom społecznym. Słowo „plastelina” oznacza tu jeszcze nietrwałość uczuć i nietrwałość pozytywnych kontaktów międzyludzkich. Wszystko można ulepić, ugnieść, nagiąć i dostosować do własnych tylko potrzeb, wszystko jest tymczasowe i pozorne, zmienne i łatwo zniszczalne. W swoim skromnym pokoju porzucony i nikomu niepotrzebny Maks ucieka w świat lepionych przez siebie dziwnych figurek z plasteliny, wyrażając w ten sposób swój niewykrzyczany bunt przeciwko temu, co go otacza. Buduje z nich własną rzeczywistość, którą chce przeciwstawić otaczającemu go światu. Stosuje specjalne zabiegi, żeby figurkom nadać dłuższą trwałość – utwardza je, otaczając ołowiem. Z plasteliny lepi też kastet, którym chce nastraszyć znęcających się nad nim bandytów. Ale plastelina łatwo topi się w potężnej pięści nieprzewidywalnego „zeka”, będącego uosobieniem, według Julii Girby – ciemnej, tępej siły. Siła ta wali na oślep, bez skrupułów, przede przodu, zawsze w kierunku jasnego promienia, by go brutalnie zgasić.

W *Plastelinie* już spis osób sygnalizuje czarno-biały podział przedstawionej rzeczywistości. Autor oddziela od całej reszty dwie postacie:

Maks – lat czternaście

Ona i inni ...

Inni to ci, którzy nie udzielili Maksowi pomocy, którzy go z góry skazali na przegraną, gnębili go i wykorzystywali, jak również ci, dla

⁷ Zob. Ю. ГИРБА: *Траектория падения невинности*. „Современная драматургия” 2001, № 4, s. 130.

⁸ *Zawsze światła jest więcej...*, s. 197.

których jego los był zupełnie obojętny (na przykład dyrektor szkoły, niezdradzający żadnej chęci, by bliżej poznać sytuację swojego ucznia). Maks to w istocie rzeczy dobry chłopak, ufny i nawet naiwny, ale wkrótce zda sobie sprawę z tego, że cech tych nie da się przeciwstawić drapieżnemu światu, z którym styka się co dnia. Musi więc przywdziać maskę jednego z tych innych. W duchu jednak wcale tego nie chce, ciągnie go do lepszego świata, którego przedstawicielką jest dla niego Ona, miejscowa dziewczynka z tak zwanego dobrego domu. Na jej pojawienie się zawsze niecierpliwie czeka, by potem chciwie śledzić jej kroki i obserwować ją z daleka:

Ona nadchodzi z przeciwnej strony, starannie omijając kałuże na chodniku. Nie idzie, ale płynie w powietrzu. Jest taka lekka, powietrzna, nieziemską. To Ona. Maks stoi jak zaczarowany⁹.

Dla gwałconego przez własną matkę, kopanego i bitego przez wszystkich Maksa ta baśniowa dziewczynka, taka mała Nieznajoma naszych czasów, jest nieosiągalnym pięknem, niemożliwym do zrealizowania marzeniem, pogarszającym tylko stan psychiczny bohatera, zaostrzającym złość i bunt przeciw wszystkim. Maks może tylko płakać z bezsilności nad swoimi figurkami z plasteliny, cierpieć z powodu uporczywych bólów głowy i myśleć o śmierci, której przeczuje nęka go. Stale przypomina mu o tym pojawiająca się w jego przywidzeniach postać zmarłego Spiry. Maks nie ucieka od niego i na jego przywołujące gesty odpowiada: „później, ja potem”. Ma już dość innych, dość ich przemocy. Przeczuwa, że wkrótce zrealizuje się obietnica dana zmarłemu koledze, który poprzez swoją śmierć przynależy już do „białego” świata, świata dobra, czystości i piękna. Maksowi coś „chodzi po głowie”, wspina się na dach budynku, w którym mieszka, podchodzi do samej krawędzi, patrzy w dół i widzi, jak:

Kłębią się tam ludzie podobni do mrówek. Spieszą załatwiać swoje sprawy i spóźniają się. Pozdrawiają się nawzajem i od razu żegnają. [...] Potykają się lewą nogą i spluwają przez lewe ramię. [...] Znajdują kopiejkę i gubią ruble. [...] Cieszą się i martwią. Kochają i nienawidzą. Ale nikt nie spojrzy w górę. Tam, gdzie na niebie tańczą gołębie. Tam, gdzie rodzi się deszcz. Tam, gdzie na krawędzi stoi Maks¹⁰.

⁹ W. SIGARIEW: *Plastelina*. Przeł. J. CZECH. „Dialog” 2001, nr 2, s. 97.

¹⁰ Tamże, s. 119.

Ta refleksja wynikająca z wglębnienia się w gorzką zadumę bohatera pogłębia jednocześnie czarno-białe podziały, kreśląc grubą linię między „innymi”, czyli „mrówkami”, którym nie przychodzi do głowy pomyśleć o czymś szlachetnym, „spojrzeć w górę”, i tymi, którym swobodnie patrzeć w górę zabraniają. Tych ostatnich w dramatach Sigariewa jest zawsze mniej. Są oni, jak właśnie Maks i Spira, ofiarami takiego podziału. W reżyserii Kirila Sieriebriennikowa sfera bytu „białych” została nieco poszerzona. Jak informuje Julia Girba w recenzji przedstawienia *Plasteliny*, reżyser przybliżył do bohatera dziewczynkę, którą ten się fascynował, lecz nigdy nie miał odwagi do niej zagadnąć. W spektaklu jest ona sparaliżowana, przez co wyjęta na zawsze ze świata „innych”, do którego w dorosłym życiu na pewno by należała. Bawi się teraz z Maksem w rozciąganie gumy łączącej parę czerwonych rękawiczek. Jej filigranową figurę okrywa czerwony strój, czerwony berecik, kolanówki w tym samym kolorze – taki Czerwony Kapturek, postać z baśni dla dzieci, co przekreśla jej przynależność do środowiska złych i zdegenerowanych ludzi. Wiele uwagi poświęcił Sieriebriennikow Spirze, który w sztuce Sigariewa pojawia się jedynie w przywidzeniach Maksa. Na scenie jest małym chłopcem ubranym w biały garnitur z małymi skrzydełkami z białych róż na ramionach. Nie odstępuje Maksa ani na krok, a na początku przedstawienia, stojąc przy fortepianie, recytuje wiersz Dina Campany, służący Sigarielowi za motto do jego dramatu. Jest w nim mowa o różach, którymi ktoś nie zdążył się długo nacieszyć, miał je tylko przez krótką chwilę, choć marzył o nich całe życie. Teraz przekwitły i zostały zapomniane. Zbita, lecz wyrazista metafora życia „białych” bohaterów dramatu kontrastuje z byle jaką, ciemną, identyczną w każdym przypadku egzystencją „czarnych”. W interpretacji Sieriebriennikowa podkreślone to zostało przez wcielenie się jednego aktora w kilka postaci oraz w role żeńskie. Aktor Witalij Chajew gra recydywistę – zabójcę Maksa, a także nauczycielkę chłopca. Oboje reprezentują chamstwo i przemoc, które zawsze są jednakowo groźne, bez względu na to, w jakiej przejawiają się postaci. Jeden aktor odgrywający kilka ról – ten zabieg służy również pokazaniu braku jakiegokolwiek życia duchowego przedstawicieli ciemnej potęgi, ich bezbarwności, przynależności do jednej prymitywnej, mrocznej masy, która prac na oślep, z bezwzględnością niszczy wszystko, co pojawia się na jej drodze.

W innych sztukach Sigarijew kontynuuje temat dna społecznego i jego niszczącego wpływu na człowieka, porusza problem ofiary i pokazuje nowe warianty czarno-białych podziałów. Nie przestaje zwracać szczególnej uwagi na tych, którzy skazani są na samotność, cierpią z powodu znieczulicy i nie mają nadziei na polepszenie swojej sytuacji. Tekst poprzedzający dramat *Ahasfer* jest metaforycznym ujęciem przesłania tego utworu. Oto fragment przypowieści o Ahasferze:

Я встретил человека на улице с неприкаянным лицом. [...]

– Кто ты? – спросил я.

– Я Агасфер, – ответил он, – Вечный жид ...

– А куда ты идёшь, Агасфер?

– Я не знаю. Мне никто не сказал.

– Зачем же тогда ты идёшь куда-то?

– Такова моя судьба. Господь осудил меня скитаться по свету до конца Мира, – ответил он. И скупая, но самая горькая слеза во вселенной зародилась в его правом глазу. [...]

А Агасфер остался. Уже без слезы.

Один ...¹¹

Słowa te zapowiadają historię człowieka samotnego, któremu nikt nie chciał udzielić żadnych wskazówek, nikt się nim nie interesował, człowieka skazanego na wieczne błądzenie w poszukiwaniu celu w życiu, na wieczną bezsensowną tułaczkę. W takiej sytuacji jest właśnie tytułowy Ahasfer – dwudziestodwuletni Andriej, który po siedmioletnim pobycie w więzieniu wraca do rodziny z nadzieją zaznania tu spokoju, uzyskania dobrej rady i pomocy w rozpoczęciu życia od nowa. Zastaje tu piekło, które tworzą zdawałoby się bliskie sobie osoby, lecz – jak pokaże akcja – nienawidzące się wzajemnie, dbające tylko o własne interesy, gotowe do skandalu i rękoczynu z byle powodu. Michaił Roszczyn określił je tymi słowy:

... примитивные, злые, противные – обыкновенные люди. Живут ненавидя друг друга. Интересы вокруг еды, барахла, денег, выпивки, говорят все – вплоть до семилетнего пацана – едва не чистым матом [...] живут бездарно и бездуховно, злобятся, пьют без меры, похабничают¹².

¹¹ В. СИГАРЕВ: *Агасфер*. „Современная драматургия” 2005, № 1, s. 115.

¹² М. РОЩИН: *Горькая правда*. „Современная драматургия” 2005, № 1, s. 114.

Andriej – jak Maks z *Plasteliny* – obserwuje to wszystko, nie wie, gdzie ma się podziąć i do kogo zwrócić. Ojciec odzywa się do niego półsłówkami, pokrzykuje na wszystkich, a najbardziej zajęty jest swoim nowym telewizorem, którego nikomu nie pozwala załączyć. Ordynarna siostra Swietka wciąż krzyczy na męża Gienę, niezgułę, rogacza i impotentą, jak go nieustannie przeżywa. Matka też ma niezgorszy słownik, niczym Fonwizinowska Prostakowa. Andriej ich wcale nie zajmuje, za to z podnieceniem czekają na krewnego, Edika – miejscowego gangstera, którego przybycie stanowi punkt kulminacyjny ich suto zakrapianego alkoholem, lecz skąpego w inne dania obiadu. Wulgarny i okrutny Edik wzbudza podziw swoim drogim ubraniem, niewyszukanym dowcipem, aroganckim i prowokacyjnym zachowaniem, które w końcu podminowuje równowagę zdumionego tym wszystkim Andrieja. Dochodzi do bójki. Rodzina miast bronić syna, zadaje mu ciosy jeszcze silniejsze niż rozjuszony Edik. Tak kończy się pierwsza część tradycyjnej już tym razem Sigariewowskiej dwuaktówki i jednocześnie jaskrawa prezentacja świata czarnych charakterów. Drugi akt pokazuje, jak jedyny przedstawiciel „białych”, Andriej, wyzbywa się złudzeń co do swojej przyszłości, okrada sklep, obdarowuje rodzinę pieniędzmi, chcąc w ten sposób zapewnić sobie i im chwilę spokoju, i czeka na milicję. Dwaj milicjanci, niczym nieróżniący się od jego bliskich, zrugali go i pobili. Próbował po tym wszystkim „ratować się samobójstwem”. Tę jego nieudaną próbę „przedstawiciele prawa” podsumowali z radością zapewnieniem, że będzie żył wiecznie i dalej ciągnął przeznaczony mu los. Potwierdza to ironiczny sens tytułu sztuki. Ale pogłębiające się cierpienia Andrieja stają się porównywalne z przeżyciami Ahasfera z przypowieści poprzedzającej dramat, który pragnie by zgasło słońce. Kolejny zatem bohater Sigariewa padł ofiarą ciemnej potęgi. Choć rekrutował się w przeszłości ze środowiska „czarnych”, to po przejściach więziennego życia zajaśniał w nim promień światła, brutalnie wszak zgaszony, zanim zdołał naprawdę się rozpaścić. Tragiczna sytuacja Andrieja, bezwzględność rodziny i Edika wywołuje też bunt ponizanego i wyśmiewanego przez wszystkich Gieny, który w końcowej scenie odważa się nareszcie wykrzyczeć prawdę, do tej pory w sobie tłumioną, stanowiącą jednocześnie kwintesencję dramatu:

Вы не люди! [...] вы любить не умеете. [...] Ненавидеть только можете. [...] Ничему не радуетесь. [...] Чернота одна вокруг вас.

Черти чёрные. Неба не видно. Солнца. В темноте живёте. Черноту едите, чернотой дышите, черноту выдыхаете. И всё больше её и больше. И кругом одна чернота уже. [...] И будущее уже всё чёрное¹³.

W ten sposób próbuje uciec od „czerni” kolejna ofiara, która nie wytrzymuje w piekle i decyduje się na swój krzyk, mając nadzieję, że uda jej się „spojrzeć w górę”, jak myślał Maks, zobaczyć „skrawek nieba”, o który najczęściej bezskutecznie walczą „białe” postacie z dramatów Sigariewa.

W analizowanych sztukach opozycja „czern” i „biel” często ma właśnie odpowiednik: „piekło” i „niebo”, „ciemność” i „światło”. W przytaczanym tu już wywiadzie Sigariew powiedział, że „życie jest rzeczą zdumiewającą i piękną, pomimo wszelkiego brudu i czerni. Zawsze światła jest więcej”¹⁴. Chciałoby się z tym zgodzić, choć w żadnym prawie stopniu nie dotyczy to rzeczywistości przedstawionej w jego sztukach. Światła jest w nich bardzo niewiele. W *Ahasferze* na placu boju pozostają tylko dwie osoby pragnące wyjść z ciemności – Andriej i Giena, który w końcowym tekście odautorskim bezradny i zdesperowany eliminuje pozostałe postacie strzelając do nich... z wodnego pistoletu, zabawki swojego pasierba. Smugę czerni niełatwo jest przebić. Dramaty Sigariewa, mimo jego zapewnień, że światła jest więcej, kończą się bez cienia nadziei. Widać w nich jedynie przeblysł światła – uświadomienie przez bohaterów istnienia innego, lepszego świata i niechęć do czerni.

Szura z *Czarnego mleka*, drugiej pod względem popularności (po *Plastelinie*) sztuki Sigariewa, mówi do swojego partnera, że widziała niebo i Boga. Jednak nie udało jej się zerwać z dotychczasowym „ciemnym” życiem, choć może zdobyte doświadczenia przyczynią się w przyszłości do pozytywnych przewartościowań w jej duchowej egzystencji. Szura, przezwisko Mielkij, razem ze swoim towarzyszem życia czy też już mężem, nie mówi o tym jasno, jeździ po rosyjskiej prowincji i sprzedaje tostery, wmawiając prostym i naiwnym prowincjuszom, że jest to dla nich produkt pierwszej potrzeby. Cyniczny Lowczyk nie przebiera w środkach, aby upłynnić jak najwięcej towaru po znacznie

¹³ В. СИГАРЕВ: *Агасфер...*, s. 29.

¹⁴ *Zawsze światła jest więcej...*, s. 198.

zawyżonej cenie. Świetnie się tym bawi, przy okazji pokrzykując na ciężarną Szurę i niewyszukanym słowem dając jej do zrozumienia, kto tu rządzi. Rzecz dzieje się w mocno zrujnowanym budynku stacyjnym w miejscu, o którym zwykle mówi się, że jest „nietknięte ręką cywilizacji”, a wytwory techniki współczesnych czasów nie znajdują tu właściwego zastosowania. Toteż nagle pomieszczenie zapełnia się posiadaczami niefortunnego zakupu, którzy zdążyli się w porę opamiętać i przybiegli, żeby gremialnie zwrócić nieprzydatny w ich życiu przedmiot i odzyskać ostatnie swoje pieniądze. Jak należało się spodziewać, wywiązała się ostra wymiana zdań. Jako rozjemca w sporze wystąpiła kasjerka, która oprócz biletów na pociąg sprzedaje miejscowym samogon, i już dawno poznała tajniki ich życia prywatnego. Pomimo swojej arogancji, stara się pomóc rozhisteryzowanej, zaczynającej rodzić Szurze, którą coraz bardziej przerażają brak szpitala, brud, odór koczujących na stacji pijaków, prymitywność miejscowych.

W drugim akcie Szura-Mielkij zmienia się nie do poznania. Ludzie, których się brzydziła, okazali jej wiele serca, otoczyli opieką, zajęli się niemowlęciem, które przyszło na świat dzięki interwencji życzliwej „cioci Paszy”, wychowującej z powodzeniem gromadkę własnych dzieci. Mile zaskoczonej tym wszystkim młodej matce całe jej dotychczasowe życie nagle wydało się czymś strasznym, „czarnym”, nie do przyjęcia. Nie chce wracać do miasta i na ostre sprzeciwy Lowczyka odpowiada:

[...] там модно быть сукой. Модно всех ненавидеть и презирать.
[...] А я не хочу так больше. Я хочу, чтобы как человек... как тётя Паша. Как все они. [...] И чтобы моя дочь так же. [...] Понимаешь, что живёшь неправильно. Но всё равно продолжаешь так жить. [...] А душа в это время умирает¹⁵.

Ten jednak nie chce niczego rozumieć i kopniakami w brzuch zmusza kobietę do powrotu. Wszystko wraca do poprzedniego stanu, Szura zapala papierosa, zaczyna kląć i nie zwraca uwagi na rozbity butelkę mleka, mieszającego się z czarną ziemią. Ale autor w ostatniej sekwencji sztuki zaznacza, że jest ono raz czarne, a raz białe, wówczas zaś odbija się w nim cały wszechświat, co oznaczać ma – w inter-

¹⁵ В. СИГАРЕВ: *Чёрное молоко*. „Современная драматургия” 2001, № 2, s. 19.

pretacji krytyków – jakąś nadzieję i możliwość przemian w życiu duchowym zepsutego człowieka naszych czasów, który przeważnie jest jak plastelina, można próbować go przerobić, ale czy na zawsze, takiej pewności dramat Sigariewa nie daje. Doświadczenie natomiast podpowiada – a i tekstem utworu można się podeprzeć – że łatwiej wrócić do starych nawyków, niż z nimi zerwać.

Idąc śladem swojego nauczyciela, Sigariew – mimo sugestii przekazanej przez ów promyk światła, odbijający się w kałuży czarnego mleka – kończy swój dramat pesymistycznym akcentem. Niemniej większość badaczy za najistotniejszą jego wartość uznaje ten właśnie błysk nadziei. Konstantin Szerbakow pisze, że choć Szurze nie udało się, to jej dobre chęci i tak na zawsze zostaną w pamięci odbiorcy¹⁶. Grigorij Zaslawski, nie będący zbyt wysokiego mniemania o *Czarnym mleku*, chwali spektakl Siergieja Jaszyna, który z historii „pozbawionej połysku” uczynił zajmujące przedstawienie, udało mu się bowiem zainteresować widza tradycyjnymi, odnoszącymi się już do przeszłości wartościami¹⁷. Krytyczną recenzję o reżyserskim przedsięwzięciu Jaszyna Irina Ałpatowa podsumowuje konstatacją, że naiwny i romantyczny wątek dramatu Sigariewa, choć kończy się niezbyt „różowo”, bo Szura-Mielkij wraca tam, gdzie trzeba „być suką”, to pozostawia wrażenie, że bohaterka suką już być nie zechce, a jej córka tym bardziej¹⁸. Inni krytycy widzą w *Czarnym mleku* sentymentalną i banalną opowiastkę, która w niewielu aspektach przypomina kunszt autora podziwianej *Plasteliny*. Najbardziej krytyczny okazał się, jak zwykle zresztą, Paweł Rudniew. Jego zdaniem w sztuce Sigariewa „drobne krople prawdy o rosyjskim życiu toną w obfitych falach sentymentalności, a wątek jest bardziej rzewny niż szokujący”¹⁹. Walenty Piłat uznał słusznie, że choć dramat zawiera „dość zwietrzałe przesłanie”, to jest wart zainteresowania i dobrze świadczy o możliwościach twórczych autora²⁰. Zdaniem badacza na podkreślenie zasługuje próba odkrycia przez bohaterkę drogi do człowieczeństwa. Dodać w tym

¹⁶ К. ШЕРБАКОВ: *Жизнь цвета чёрного молока*. „Новое время”, 5 I 2003; <http://sigarev.narod.ru/press/>.

¹⁷ Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Без глянца*. <http://sigarev.narod.ru/press/>.

¹⁸ И. АЛПАТОВА: *Русские горки*. <http://sigarev.narod.ru/press/>.

¹⁹ П. РУДНЕВ: *Лягушки с крыльями*. „МК”, 10 IX 2002.

²⁰ W. PIŁAT: „Szkoła” *Nikolaja Kolady...*, s. 295.

miejscu wypada, że tylko wartościowy utwór wywołuje emocje i krytyki, a *Czarne mleko*, mimo pewnych niedociągnięć, do takich się zalicza. Sigarięw z determinacją pokazał kawałek „czarnej rosyjskiej rzeczywistości, takie Gorkowskie *Na dnie* początku trzeciego tysiąclecia”, jak zauważyła Galina Oblezowa, która w swoim artykule cytuje też słowa kolejnego reżysera sztuki, tym razem w *Teatrze У Никитских ворот*, Marka Rozowskiego. Próbuje on wyjaśniać fiasco zamiarów Saszy tym, że człowiek naszych czasów jest pusty wewnątrz, bezduszny i nieprzygotowany do sensownego życia²¹. Wydaje się, że to właśnie jest najważniejsza myśl dramatu, którego autor – co trzeba podkreślić ze szczególnym naciskiem – przejmując się takim stanem rzeczy i pragnie zabrać głos w sprawach ważnych, nurtujących ludzi naszych czasów nie tylko w Rosji. Walerij Biegunow przy okazji omawiania *Czarnego mleka* w wersji Rozowskiego zauważa, że: „Молодые авторы пытаются вступить в диалог с окружающим миром, понять – насколько их личные проблемы перекликаются с проблемами других людей?”²². W tym kontekście przypomnieć należy, co mówi sam Sigarięw o tematyce swoich sztuk. W rozmowie z Jerzym Czechem przyznaje się do własnego związku z opowiadanymi historiami. Zaznacza, że w większości przypadków bohaterowie jego dramatów to mieszkańcy jego rodzinnego miasta, które coraz bardziej przypomina „jamę”, „czarną dziurę” pod panowaniem narkomanów zarażonych wirusem HIV, chorych na AIDS, bezdomnych itp. Miasto nazywa się Wierchniaja Sałda. „Sałda” w miejscowym języku oznacza właśnie jamę. Kasjerka z *Czarnego mleka* swoją miejscowość też nazywa jamą. „Nie ma telewizji, nie ma kina, w jamie żyjemy, dlatego mężczyźni piją” – tak usprawiedliwia nielegalny handel samogonem. Sigarięw napisał jednoaktówkę pod tytułem *Jama*, próbując swoich sił w modnym dziś, choć kontrowersyjnym, pisaniu techniką verbatim. Dramat odtwarza fragment życia dna społecznego w rodzinnym mieście pisarza.

Niepokój z powodu degeneracji młodzieży i jej beznadziejnej przyszłości przenika treść dramatu *Boże krówki wracają na ziemię*. Tu też na chwilę pojawia się skrawek nieba, tym razem za sprawą biedronek,

²¹ Г. ОБЛЕЗОВА: *Молочно-чёрный анекдот*. <http://sigarev.narod.ru/press/>.

²² В. БЕГУНОВ: *Золотце в грязной луже*. „Современная драматургия” 2003, № 1, s. 154.

które jeden z bohaterów, Dima, w swoim smutnym monologu namawia, aby przyniosły mu z nieba nie kawałek chleba, tylko cukierki, bo bardzo mu ich brakowało w jego nieudanym dzieciństwie. I tu też jest jama – piekło, mieszczące się w mieszkaniu na piątym piętrze starej, obdrapanej kamienicy, sąsiadującej z nieczynnym cmentarzem. W finale opowiadanej przez Sigariewa historii pojawia się tradycyjnie promień jasności, tym razem w postaci śniegu, który przykrywa suche jesienne liście, błoto i brud otaczający bohaterów. Dima idzie do wojska i chce trafić do Czechenii bynajmniej nie dla pieniędzy, jak wyjaśnia zdumionej koleżance, która przyszła go pożegnać. Kolegów zapewnia, że nie boi się śmierci, a jeśli uda mu się przeżyć, to nigdy tu nie wróci. „Bo czego tu żałować, przecież nie przeszłości, którą znaczą cysterny wychlanego spirytusu i tony sprzedanych nagrobków” – tak podsumowuje swoje dotychczasowe życie. Mieszka z ojcem alkoholikiem i kolegą narkomanem, który w trakcie akcji wymyka się z mieszkania i zabija przykutą chorobą do łóżka staruszkę, sądząc, że ta chowa pod materacem swoje oszczędności. Wszyscy utrzymują się ze sprzedaży kamiennych płyt nagrobkowych, systematycznie wynoszonych z pobliskiego cmentarza. Skupuje je niejaki Arkasza, podejrzany typ w rodzaju Edika z *Ahasfera*. Na pożegnalnym wieczorze do mężczyzn dołącza znajoma Dimy, Lera, z kuzynką Julką, zepsutą do szpiku kości, wyzywającą, okrutną dziewczyną, którą bawi samobójcza śmierć odrzuconego przez nią chłopaka. Chce, żeby Dima skoczył dla niej z okna, mści się na Lerze, kiedy ta ściąga chłopaka z parapetu. Tak wygląda kolejna wersja jamy, w której od początku wyróżnia się postać Dimy, podobnego do Maksa z *Plasteliny* i Andrieja z *Ahasfera*, oraz Lery, która jako jedyna w końcowej scenie sztuki odprowadza kolegę do wojska. Cieszą się, że pozbyli się intruzów, jak małe dzieci bawią się biedronką, która na początku akcji dramatu nie dała im się złapać, a teraz, jak twierdzą, „wróciła do nich z nieba”. I tyle tylko dobrych chwil pojawia się w życiu tej pary, która obsesyjnie marzy o opuszczeniu miasta i starej kamienicy, ze względu na sąsiedztwo cmentarza nazwanej ironicznie przez młodzież „Żywi i martwi”. „Tylko kto tu jest naprawdę żywy, a kto martwy” – komentuje z przekąsem Dima. Jemu nadarzyła się okazja, idzie do wojska. Lera zostaje w „martwym mieście”, choć przez chwilę dała się ponieść fantazji i uwierzyła w oszukańczą ofertę nieistniejącej firmy, która zaoferowała wysoką wygraną w zamian za zakup towaru o wartości tysiąca rubli.

Zwróciła się o pożyczkę do Arkaszy, ale została wykorzystana przez niego i brutalnie pobita.

Sigariew daje do zrozumienia, że to współczesna rzeczywistość stwarza pułapki, pociąga obietnicami nie do pokrycia, tym samym drastycznie odziera ze złudzeń, tworząc rzesze agresywnych i wściekłych na cały świat młodych ludzi, którym nie udaje się ułożyć sobie życia i wyjść z „jamy”, z prowincjonalnej stagnacji, z niemocy wynikającej z braku perspektyw, nie potrafią pokonać samotności, nie mają wsparcia ze strony tych, którzy powinni im go udzielić. Dramaty Sigariewa są świadectwem naszych czasów, kontrowersyjnej rzeczywistości, która pod różnobarwną, lśniąca zasłoną przyciągającą ufnych i naiwnych, tak naprawdę nie ukrywa niczego interesującego, nie może zaproponować niczego wartościowego, nie umie też poradzić sobie z „jamą”, która wciąż dominuje. Na końcu sztuki *Boże krówki wracają na ziemię* co prawda cały miejski brud pokryty zostaje przez pierwszy, delikatny i puszysty biały śnieg, ale jest to tylko złudzenie jakiejś mającej nadejść odmiany, poprawy, bo śnieg prędzej czy później roztopi się i spod jego pokrywy wyłonią się zgniłe jesienne liście oraz czarne błoto miasta. W ostatecznym rozrachunku wszystkie Sigariewowskie promienie światła są mało przekonujące, a z jego dramatów emanuje smutek, rozgoryczenie, niepokój, beznadzieja i strach. Pisarz sugeruje, że to właśnie dzisiejsze czasy, wielkie zmiany i osiągnięcia współczesnej cywilizacji, mimo niewątpliwych dobrodziejstw, odpowiedzialne są za złą kondycję duchową człowieka, za jego zagubienie i nieporadność, za nieumiejętność dotrzymania kroku szybkiemu tempu życia, za upadek podstawowego systemu wartości, za drastyczne podziały społeczne. Nie pozostawia co do tego wątpliwości metaforyczny wstęp do dramatu *Boże krówki...*, w którym wyraźnie kontrastują ze sobą dwa wizerunki miasta: tego z minionej epoki i tego z obecnych czasów. Autor najpierw opisuje rozkwit miasta (pisze je dużą literą), które początkowo było bardzo zadbane, podobnie jak cmentarz z grobami obsadzonymi bratkami. Teraz, kiedy cywilizacja zatacza szerokie kręgi, wzrastają potrzeby człowieka, nikt nie liczy się już z tradycją i powagą miejsca pochówku mieszkańców. Cmentarz obudowano garażami i domami mieszkalnymi. Przestano o niego dbać. Groby zarosły trawą. Jak pisze Sigariew, zmarli umarli po raz drugi. Treść dramatu dopełnia obraz zniszczenia i upadku miasta. Pokazuje, jak wykreślone zostają z pamięci dobre dla miasta czasy.

Mówi o degeneracji młodego pokolenia oraz triumfie chaosu i ciemnej potęgi.

W dramatach Sigariewa nie dominuje jednak ton oskarżycielski. Pisarz z trwogą konstatuje pewne fakty, ubolewa nad upadkiem moralnym i duchowym współczesnego człowieka. W jego utworach panuje raczej smutek, zaduma, wyczuwa się wyraźnie chęć przyciągnięcia uwagi odbiorcy i zmuszenia go do zastanowienia się nad złem, które dziś nas otacza, oraz nad samym sobą. Dla Sigariewa jest pewnego rodzaju sposobem na pokonanie bezradności wobec piętrzących się wokół problemów. Dramaturg przyznał na łamach „Dialogu”, że chce opowiedzieć światu pewne historie, jakie przydarzyły się naprawdę jego bliskim i znajomym, chce pokazać swoje miasto, które czyni miejscem akcji prawie wszystkich swoich sztuk. Jego dramaty-nowele są dla niego, podobnie jak dla Kolady, tak jak również powinny stać się dla odbiorcy, swoistą terapią oraz zachętą do głębszych refleksji. Wyczytać z nich można, jak niełatwo jest radzić sobie z niespodziankami, które zgotowała człowiekowi rzeczywistość. Może najpierw należałoby poradzić sobie z własnymi błędami i grzechami – zdają się mówić kolejne utwory młodego dramaturga. W jednoaktówce *Urojone bóle* autor również odkrywa przed czytelnikiem wewnętrzne piekło bohaterów i jak zwykle pokazuje pewne możliwości wyjścia z „czerni” do „światła”. Taką szansą jest dla Dimy – studenta dorabiającego jako nocny stróż w zajezdni tramwajowej – Ola, wdowa po poprzednim stróżu, Wowie-okularniku, marzycielu i poecie, który zginął pod kołami tramwaju, nie dostrzegając go w nocnej mgle. Podobnie przedtem zginęła córeczka Wowy i Oli. Kobieta straciła zmysły, codziennie przychodzi do wagonu-stróżówki i w każdym pracowniku widzi swojego męża. Przynosi, jak zawsze, jedzenie, potem rozkłada na łóżku czyste białe prześcieradło, jakby chciała odgrodzić się od brudu w tym niechlujnym pomieszczeniu, i bez oporu oddaje się każdemu stróżowi. Ci bez żadnych skrupułów wykorzystują ją, wyśmiewają się z niej, nie przejawiając odrobiny współczucia dla jej cierpień. Rej wodzi prostacki i grubiański pijaczek Gleb, który udziela nowicjuszowi, Dimie, niezbędnych wskazówek, zachęcając go do tego procederu. Ola, czysta grzesznica, taka Sonia Marmieladowa – jak zauważa Żanna Małachowa w recenzji spektaklu według omawianej sztuki²³, a ja dodam,

²³ Ж. МАЛАХОВА: *По рельсам судьбы*. <http://sigarev.narod.ru/press/>.

raczej Maria Iwanowna z *Biesów* – wzbudza w studencie współczucie i litość. Zmusza go swoją niewinnością i prostodusznością do weryfikacji dotychczasowego postępowania. Sprawia, że Dima postanawia rozprawić się z Glebem czekającym już w kolejce do Olgi. Ten znajduje jednak okazję, by oburzonego i przez to nieuważnego chłopaka ugodzić nożem w bok. Ola nie robi wrażenia wariatki, tylko zagubionej i zrozpaczonej kobiety, której nikt nie chce pomóc. Prawdopodobnie w pełni świadomości wychodzi na tory wprost pod pędzący tramwaj. Dima nie ma dylematów Stawrogina ani też Raskolnikowa, ale wiele musi w swoim życiu zmienić, a jego postawa w obronie krzywdzonej kobiety daje do myślenia.

Rodzinne piekło przedstawiają między innymi sztuki *Wykrywacz kłamstw* i *Rosyjska loteria*. Niespodziewane wydarzenia stają się pretekstem do zaprezentowania życia małżeńskiego „od kuchni” oraz prawdziwego oblicza ludzi, którzy w zależności od sytuacji zmieniają się nie do poznania. Tym razem dramaturg zrezygnował z osadzania akcji w „jamie” i zajął się ludźmi z tak zwanej klasy średniej. W *Rosyjskiej loterii* świadectwem jako takiej zamożności jest trzypokojowe mieszkanie, którego gospodarze, Galina i Nikołaj, postanowili „oblać” dużą wygraną w loterii. Akcja zaczyna się w momencie, kiedy po obfitej, zwłaszcza w trunki, kolacji goście budzą się w poniedziałkowy ranek, aby ogarnawszy się jakoś, wyruszyć do pracy. Nie będzie im to jednak dane, bo Galina nie może znaleźć kuponu loteryjnego i zaczyna posądzać o jego kradzież swoich gości. Następuje szereg związanych z tym perypetii. Rosną emocje, ostra wymiana zdań przeradza się w obrzucanie wyzwiskami. Na jaw wychodzi wiele skrywanych dotąd osobistych tajemnic. Wszyscy przekonują się, że tak naprawdę nigdy się nie szanowali, nie cenili i nie łączą tu nikogo żadne przyjacielskie więzy. Rej wodzi bezceremonialna pani domu, która odważyła się obszukiwać nawet mężczyzn. Sztuka jest dobrze skrojoną komedią, bawi i rozśmiesza obserwującego kawałek rosyjskiej codzienności widza, choć – jak sugerują odautorskie partie tekstu – powinno go poruszać prostactwo, prymityw i hipokryzja ludzi uważających się za kogoś lepszego. Sigariew nie pokazał ludzi z dna, w sensie społecznym i materialnym, ale w podtekście utworu na pewno postawił pytanie o to, czy dnem nie jest sfera duchowa jego bohaterów i czy naprawianie świata nie należałoby zacząć właśnie od niej. Jakąś dozą smutku, goryczy i pesymistycznej powagi kryje się nawet

w komediach pisarza, którego przeraża takie zachowanie bohaterów i emanująca z nich nieżyczliwość i złość, toteż w finale *Rosyjskiej loterii* stara się zagłodzić takie wrażenie, informując, że opisane wydarzenie było tylko snem, a może grą wyobraźni postaci.

W *Wykrywaczu kłamstw* we wstępie pozorowanym na rozmowę z czytelnikiem, zawierającym też opis miejsca akcji komedii, czytamy:

Я медленно пересекаю комнату [...] взбираюсь на подоконник и – жду. Это моё место в зрительном зале. Сейчас начнётся фильм, спектакль, представление. И я сижу и жду. И вот однажды, когда я точно также сидел на этом самом подоконнике, я вдруг подумал, представил, увидел: а что, если... Конечно такого быть не может, но всё-таки: а что, если... Вот так и родилась эта история. Смешная или грустная. Забавная или печальная. Не мне решать. Вам. Конечно, ничего этого не было на самом деле. А если бы всё-таки и было, то произошло бы, наверняка, именно в семье Бызовых. Впрочем, может быть и в какой-то другой. [...] Но тот факт, что всё это я придумал, сидя на подоконнике в однокомнатной квартире, что в первом подъезде на четвёртом этаже [...] – о чём то говорит²⁴.

Trzypiętrowa „chruszczowka”, małe ciasne zagracone mieszkanko, wieczny brak pieniędzy, mąż pijak i marzenia nie do zrealizowania z pewnością nie nastrajają optymistycznie. Niezadowolone z nieciekawej sytuacji staje się przyczyną zadrażeń, przeradza się w agresję i złość, którą najwygodniej jest wyładować na najbliższych, tak jak bohaterowie analizowanej komedii, małżeństwo Nadieżda i Borys. Pretekst jest banalny: pijany mąż ukrył gdzieś resztę swojej pensji i na drugi dzień nic już nie pamiętał. Niezwykły natomiast wydaje się ów wykrywacz kłamstw – hipnotyzer, którego ogłoszenie wyszukała w gazecie żona i postanowiła wezwać go do domu, aby uśpił męża i wypytał gdzie jest schowek. W sztuce Sigariewa nie jest to najważniejsze. Najistotniejsze staje się to, co dzieje się w mieszkaniu Byzowych po pojawieniu się w nim hipnotyzera, który zanim zaczął seans, już szukał pretekstu do opuszczenia progów niegościnnego domu. Przywitały go bowiem krzyki rozgniewanej Nadieżdy, która nieźle zdążyła zrugać męża, aby go zmusić do poddania się hipnozie.

²⁴ В. СИГАРЕВ: *Детектор лжи*. <http://sigarev.narod.ru/press/>.

Akcja nie kończy się wszakże na poznaniu kryjówki pieniędzy, gdyż żona „przy okazji” chce dowiedzieć się na przykład, czy Borys ją zdradzał, ile naprawdę zapłacił za jej aksamitną sukienkę, w jakich służył wojskach itp. Jego odpowiedzi nie pokrywały się, oczywiście, z tym, co niegdyś mówił żonie, toteż wywołały, jak należało się spodziewać, jej wściekłość. Nadzieja, z pięściami rzuciła się na śpiącego Borysa, wykrzykując w swoim monologu kolejne tajemnice rodzinne. Wyprowadzony z transu mąż zażądał zahipnotyzowania żony. Wynikiem wymuszonych „spowiedzi” jest skandal rodzinny, szarpanina, wzajemne pretensje i złe życzenia. Niezłe poturbowany hipnotyzer, aby wydostać się z mieszkania, musiał uśpić obojga, a na pożegnanie wmawiał skłóconym małżonkom, żeby się kochali, żyli w zgodzie itd. Ale jest to krzyk „wołającego na puszczy”. Tak jak protest młodych dramaturgów, nieumiejących pogodzić się z tym, co nas dziś otacza i co portretują ku przestrodze oraz opamiętaniu. Sigariew mimo wyraźnej ironii w finale swojej komedii, jakby chciał powiedzieć, że każdy argument został spożytkowany, że nic już nie przemówi do rozsądku ludziom pokroju Byzowych, formułuje tylko banalne: „kochajcie się, bądźcie życzliwi i nie róbcie sobie krzywdy” – prawda to prosta zwyczajna i oczywista, jaką na przykład dla księcia Niechludowa ze *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja zdało się przesłanie nauk ewangelicznych czytanych w finale powieści.

W dramaturgii Sigariewa bardziej niż w twórczości innych uczniów Kolady widoczna jest zależność sytuacji człowieka współczesnego od dzisiejszej rzeczywistości. To ją przede wszystkim pisarz wini za to, co się z człowiekiem dzieje. Rosjanin wciąż dotkliwie odczuwa negatywny wpływ epoki przejściowej, której końca jeszcze wcale nie widać. Nowe czasy zaostriły znieczulicę społeczną, pozbawiły szans młode pokolenie, którego dniem codziennym stały się rozboje, narkotyki, prostytucja. „Ratunkiem” przed tym może być, jak widać w dramacie *Boże krówki...* na przykładzie Dimy, służba wojskowa w Czeczenii. Niedostatek materialny popycha do nielegalnej działalności, a szczytem marzeń dla młodych kobiet (np. Swietłany, siostry Andrieja z *Ahasfera*) staje się praca w agencji towarzyskiej za granicą. Samochód, drogi „ciuch”, a nade wszystko oddzielne mieszkanie to wciąż dla przeciętnego człowieka rzeczy nie do zdobycia. Rosjanina nadal przesładowe syndrom „komunałki” i ciasnej „chruszczowki”, gdzie zmieścić

się muszą rodzice, dzieci i wnuki. Trzypokojowe mieszkanie pozostaje luksusem, którego osiągnięcie graniczy z cudem. Poczynając od sztuki Michaiła Bułhakowa *Mieszkanie Zojki*, temat wygodnego, samodzielnego lokum w sowieckim systemie wchodzi na stałe nie tylko do dramaturgii, ale i do całej literatury rosyjskiej: jak widać, jego aktualność nie słabnie.

W sztukach Kolady poszukujący przyjaznej duszy bohaterowie działają zwykle w zrujnowanych, ciasnych i przygnębiających mieszkaniach. Mroczne pomieszczenia, przytłaczające człowieka, zwykle obdrapane cztery ściany są bardzo często przestrzenią akcji także dramatów Sigariewa. Nie bez powodu podkreśla on, że historia, którą opowiada (*Wykrywacz kłamstw*) zdarzyła się właśnie w takim, a nie innym mieszkaniu, na trzecim piętrze w niewygodnym, przeładowanym rzeczami jednym pokoju z kuchnią i – jak dopowie Nadieżda – z niekafelkowaną łazienką. Ograniczona przestrzeń jest główną przyczyną starć domowników, którzy z braku miejsca zbyt często wchodzić sobie w drogę. Jak informują didaskalia, akcja *Ahasfera* toczy się w małym, przejściowym, dwupokojowym mieszkaniu z kuchnią „trzy na dwa i pół”. Życie utrudnia masa połamanych mebli, starych krzeseł z różnych kompletów, a na oknach szare od brudu firanki. Dwie lodówki oznaczają dwie rodziny i dwa oddzielne gospodarstwa. Trudno jednak odizolować się od siebie na tak niewielkiej powierzchni, codziennością więc stają się kłótnie, bójki i prowokacyjne zachowania. Rzecz jasna, najważniejszą przyczyną panującej w domu nienawiści jest ogólny upadek moralny, ale warunki lokalowe wpływają bezpośrednio na eskalację emocji. Swietłana tłumaczy bratu, że „wygląda jeszcze niczego sobie, za noc dostanie czterysta, co na miesiąc daje dwanaście tysięcy, za które można sobie kupić mieszkanie” aby wyjść z tego, jak nazywa obecne lokum, „gadiusznika”, czyli gniazda żmij. Takie określenie bardzo często pojawia się w analizowanej dramaturgii, stając się metaforą uprzykrzonego miejsca zamieszkania, nieznosnej, przepełnionej jadem nienawiści przestrzeni, która niszczy w ludziach resztki człowieczeństwa. Owo kłębowisko gadów – niejednokrotnie zastępowane określeniem „durdom”, czyli dom wariatów, albo „jama” – ma, jak się zdaje, szersze odniesienia. Chciałoby się zapytać, czy to aby nie jakaś „sala numer 6” XX wieku, cała niepozbita, zagadkowa, zaskakująca, paradoksalna i niesamowita Rosja. Rosja „żywych i martwych” albo – jak mówi pisarz w sztuce

Boże krówki... – „nieżywych i tych, którzy umarli po raz drugi”. Tu mały „gadiusznik” stanowi część większego domu, który ktoś nazwał ironicznie „Żywi i martwi”, będącego jednym z wielu składających się na większą „jamę”, rosyjską prowincję, zapomnianą przez wszystkich, zaniedbaną i zacofaną, tak samo jak w komedii Gogola *Rewizor*.

W dramacie *Czarne mleko* opis przestrzeni autor zaczyna od pytań o to, jak określić miasto, w którym zaistniała opisana przez niego historia. „Przecież to nie miasto, nawet nie osada i nie wieś, po prostu przystanek, gdzieś tam w środku Nieobjętej Mojej Ojczyzny” – pisze Sigarijew dużą literą. Dalej nazywa ów przystanek Mochowoje częścią Rosji – nieczystej panienki, przywołując na pamięć Lermontowską Rosję „nieumytą”. Jego mieszkańcy – jak zauważyła Marina Szymadina – to „i Gogolowskie martwe dusze, i świńskie ryje jednocześnie”²⁵. Sztukę tę wystawiono w *Teatrze imienia Nikołaja Gogola*, który mieści się akurat naprzeciwko Dworca Kurskiego. Zdaniem Mai Odiny jest to „na rękę spektaklowi”, bo widz opuszczający teatr czuje jeszcze atmosferę nieprzytulnej, prowincjonalnej stacji, widzi uciekające w dal szyny, migające semafony – atrybuty obcości²⁶. Te biegnące w dal, niekończące się tory kolejowe są w dramacie Sigariewa, podobnie jak Gogolowska pędząca trójka koni, symbolem niewiadomej przyszłości Rosji, zwłaszcza jej głuchej, niezmiennej od lat prowincji, jej niepostrzegających odnaleźć się w nowej rzeczywistości mieszkańców. Przystanek Mochowoje i rozpędzone, bardzo rzadko zatrzymujące się tu pociągi stanowią też oznakę tymczasowości, przejściowości i nietrwałości, a w związku z tym być może jakiejś nadziei na polepszenie egzystencji tubylców. Ale ingerencja pary komiwojażerów, przybywających tu z miasta, niewiele zmienia w ich życiu, potwierdza tylko brak zaufania do reprezentantów dzisiejszej wielkomiejskiej cywilizacji. Postawione przed wiekami przez klasyków literatury rosyjskiej pytanie, dokąd zmierza Rosja i co trzeba zrobić, aby coś się w niej zmieniło, pozostaje na swój sposób nadal aktualne, o czym przekonuje wizerunek przestrzeni w opisywanych tu sztukach oraz tymczasowość, nietrwałość i przejściowość miejsc zamieszkiwanych zwykle przez bohaterów. Innym przykładem jest wagon tramwajowy z dramatu

²⁵ М. ШИМАДИНА: *Новая пьеса Василия Сигарева в Театре Гоголя*. „Известия”, 11 IX 2002.

²⁶ М. ОДИНА: *Чёрное молоко в белых одеждах*. „Время новостей”, 9 IX 2002.

Urojone bóle. Przez przestrzeń tą przewijają się różni ludzie, nie zatrzymując się tu na długo, chyba, że zabłądzą w nocnej mgle, jak nieszczęśliwi małżonkowie, Wowczyk i Olga, którzy zginą pod kołami zmierzających do zajezdni tramwajów. Końcowy przystanek to już beznadzieja i kres wszystkiego, jak świadczy historia opisaney rodziny.

Wagon stanowi część tramwaju i pociągu, którego przeznaczeniem jest pokonywanie długich tras i rozległych przestrzeni, ale w ujęciu sztuki *Urojone bóle* staje się też symbolem ciasnoty przytłaczającej człowieka, jak małe mieszkania w innych utworach pisarza. W jego „Nieobjętej Ojczyźnie”, której bezkres pokazują znikające na horyzoncie, niekończące się szyny kolejowe, jest jednak duszno, nieprzytulnie, nieswojo, trudno z niej się wydostać na wolność, tak jak trudno bohaterom jego dramatów zdobyć obszerniejsze mieszkanie i żyć po ludzku. W *Plastelinie* ilustruje to symboliczna scena wyniesienia z mieszkania trumny ze zwłokami Spiry. Trumna nie przechodzi przez ciasny przedpokój niewielkiego mieszkania w „chruszczowce”, zostaje więc spuszczone na dół przez okno. Czynność ta przyciąga pod dom licznych gapiów. Takiego zainteresowania Spira nie miał nigdy za życia, stał się przecież ofiarą ludzkiej obojętności i agresji „czerni”. Śmierć daje wolność, jak dała ją Maksowi, Oli i jej mężowi. Paradoksalnie, dla Andrieja (*Ahasfer*) wolnością jest więzienie, przestrzeń zamknięta, dla Dimy (*Boże krówki...*) – koszary wojskowe, ryzyko utraty życia w Czechenii. Wszystko jest lepsze niż „gadiusznik”, „durdom”, „jama”, niż miasto narkomanów, gangsterów, miasto bez przeszłości, w którym na przystankach i torach kolejowych wciąż ktoś na coś czeka i czegoś wypatruje. Przypomnę raz jeszcze oświadczenie Sigariewa, że w każdej jego sztuce jest część jego rodzinnego miasta, a w opowiadanych w nich historiach – zdarzenia w których uczestniczyli jego znajomi. W ten sposób teatr pisarza przekracza swoje granice i dotyka życia realnego. Dramaturg nie zatrzymuje się jednak przy tym zagadnieniu, jak jego mistrz, który na każdym kroku zaznacza związek rzeczywistości swoich dramatów z realnością. Czyni to między innymi poprzez dokładne oznaczanie przestrzeni, przekonując w tekstach odautorskich, że akcja dzieje się, dajmy na to, koło znanej wszystkim miejskiej łaźni, naprzeciw okna jego mieszkania, wymieniając nazwiska sąsiadów itp. Sigariew jest oszczędny w tym względzie, nie podaje takich szczegółów. Wystarcza mu samo stwierdzenie, że

przestrzeń jego dramatów to miasto w którym żyje, które zna i którego siłę działania miał okazję odczuć.

Rzeczywistość sztuk Sigariewa jest wizerunkiem Rosji schyłku XX wieku. Ale ma też wymiar uniwersalny. Choć akcja toczy się w konkretnym mieście, to i tak jest ono jednym z wielu w rosyjskiej prowincji, „zapadłą dziurą”, jakich mnóstwo na całym świecie. Postacie są ukształtowane na wzór istniejących w rzeczywistości otaczającej Sigariewa osób, ale nie znaczy to, że takich ludzi nie ma nigdzie indziej. Problemy poruszone przez młodego pisarza, acz obciążonego już bagażem trudnych doświadczeń, są, jak pokazuje to choćby *Plastelina*, problemami całego współczesnego pokolenia. To niezwykle, że dziewiętnastoletni chłopak (w tym wieku Sigariew zaczął pisać), mający niewielkie pojęcie o komponowaniu dzieł przeznaczonych na teatralną scenę, tworzy dramaty odznaczające się autentyczną teatralnością i porusza w nich tematy bolesne, trudne, pokazuje sceny drastyczne, wykrzywione osobowości, ujawniając przy tym swoją troskę o przytłoczonego codziennością człowieka oraz ubolewanie z powodu powszechnej obojętności, szerzącego się zła, zaniku więzi rodzinnych i upadku podstawowego systemu wartości.

W architektonice dramatów Sigariewa widać wpływy Kolady, ale jeszcze bardziej bogatej lektury, zwłaszcza noweli, której technika przenika jego sztuki. Nieprzypadkowo szczególnym zainteresowaniem dramaturg obdarzył twórczość Guy de Maupassanta, amerykańskiego nowelisty O'Henryego, Puszkina, Gogola. Napisał sztukę *Baryleczka* na motywach noweli francuskiego pisarza, komedię *Kidnapping po noworosyjsku* według opowiadania Amerykanina *Wódz czerwonoskórych*, dokonał przekładu dramaturgicznego *Zamieci* Puszkina. Przypomnieć tu warto, że na zajęciach Kolady wiele miejsca poświęca się klasyce rosyjskiej i światowej, co dla edukacji jego studentów jest nie bez znaczenia. W utworach wielu jego uczniów odnajdziemy sporo przeróbek dramaturgicznych znanych dzieł literackich. Sam Kolada wslawił się kilkoma udanymi dramaturgicznymi interpretacjami, między innymi, dzieł Puszkina, Gogola²⁷.

Na seminarium Kolada przypomina wszystkim uczestnikom, że prawdziwym przeznaczeniem dramatu jest jego życie sceniczne. Jedno-

²⁷ Zob. H. MAZUREK: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*. Katowice 2002, s. 113–142.

częściej jednak zwraca uwagę i na to, że droga sztuki na scenę nie jest łatwa i nie w każdym przypadku uwieńczona sukcesem, natomiast nieco mniej starań wymaga jej publikacja. Dramaturgia wszystkich uczniów Kolady, a Sigariewa w szczególności tworzona jest tak, aby była ciekawa i zajmująca również podczas jej lektury. Dramaty młodych autorów „szkoły” cechuje zatem pewna epickość, przejawiająca się głównie w rozbudowanych wstępach, zakończeniach i didaskaliach, czasem w celowym ujawnianiu przez dramaturga swojego udziału w świecie przedstawionym sztuki, w wielowątkowej i przez to spowolnionej akcji. Dramaty-nowele Sigariewa zawierają w swojej strukturze pierwiastek epicki. Podobne są głównie do noweli, która z kolei cechuje się właściwościami dramaturgicznymi. Autor *Plasteliny* deklaruje, że chce opowiedzieć po prostu jakąś historię z życia znanych mu ludzi z jego miasta. Dokonuje – jeśli tak można powiedzieć – trafnego teatralnie wyboru, wydobywając na światło dzienne zdarzenie, którego dramaturgiczność i teatralność tworzy samo życie. Minimalizacja udziału fikcji w konstrukcji świata przedstawionego potwierdza się także naturalnością rozwiązań finałowych. Co prawda, odnosimy wrażenie, że pisarz robi wiele w celu uwydatnienia w zakończeniu sztuk triumfu dobra, chce, aby w czarno-białych podziałach przeważała biel, ale jednak w ostatecznym rozrachunku, po przebytku nadziei, wszystko wraca do normy. W *Czarnym mleku* Lowczykowi niestety udaje się namówić Szurę do wyjazdu i powrotu do starych nawyków. W *Rodzinie wilkołaka* Roman znów kupuje narkotyki i odbiera rodzinie daną przez kurację odwykową nadzieję na normalną z nim egzystencję. Stanowcze podjęcie przez Andrieja z *Ahasfera* decyzji o odmianie trybu życia spełza na niczym itd. Nieubłagany los, niepojęte reguły życia, ale i panujące układy społeczne, bezduszna współczesna rzeczywistość nie umożliwiają sztucznych rozwiązań finałowych.

Sigariew jest w pełni sił twórczych, pisze nowe dramaty, można więc mieć nadzieję, że może w którymś z nich światła okaże się więcej.

Rozdział IV

Spotkania po latach Modele „naczyni połączonych” w dramaturgii Nadzieży Kołtyszewej

O Nadzieży Kołtyszewej wiadomo stosunkowo niewiele. Jakoś tak się złożyło, że nie została uwzględniona w zestawieniu krótkich CV uczniów Kolady, zamieszczonych na końcu tomów z wyborem ich dramatów, chociaż w dwóch z nich znajdują się sztuki tej autorki. Kolada wyraził się o niej jako o swojej ulubionej uczennicy obok, rzecz oczywista, Olega Bogajewa¹. Powiedział to, informując o zatrudnieniu Kołtyszewej w redakcji czasopisma „Ural”, wydawanego przez niego. Jakiś czas potem dodał, że jest ona utalentowana, szkoda tylko, że pisze mało². Rzeczywiście, tworzy niewiele, rzadko też jej dramaty wystawiane są w teatrach, wyjąwszy sceny Jekaterynburga i teatr Kolady. Nie jest tak popularna jak Sigarijew i Bogajew, który już zastępuje mistrza również w ocenianiu tworzących koleżanek i kolegów. Napisał obszerną notatkę poprzedzającą opublikowaną na łamach „Современной драматургии” sztukę Kołtyszewej *Gliniarska noworoczna*³. Dowiadujemy się z niej, że pisarka zaczęła studia na seminarium Kolady w 1998 roku. Zaprezentowała wówczas pierwszą swoją sztukę, ujawniającą własny styl autorki i jej niezależny pogląd na świat. Dalej Bogajew informuje, że jego koleżanka uczestniczyła w różnych festiwalach dramaturgicznych, między innymi w festiwalu Raduga w Sankt-Petersburgu. Brała też udział w Forum Młodych

¹ <http://kolyada.ur.ru>; *Новости от Коляды*, 12 III 2003, s. 13.

² <http://kolyada.ur.ru>; www.livejournal.com/users/kolyadanik/, s. 2.

³ О. БОГАЕВ: *Надежда*. „Современная драматургия” 2002, № 1, s. 52.

Pisarzy w Moskwie w 2001 roku. Jej nazwisko przewija się w corocznych maratonach teatralnych w Jekaterynburgu, gdzie czyta się najnowsze sztuki młodych dramaturgów. Uzupełniając te wyliczenia, dorzuć, że Kolada wyróżnił ją, proponując jej udział w jury festiwalu młodej dramaturgii Eurazja w 2003 roku. Na uwagę zasługuje również jej aktywny udział w różnych przedsięwzięciach kulturalnych Jekaterynburga, których pomysłodawcą i głównym organizatorem jest Kolada.

W przywołanej notatce autor *Rosyjskiej poczty ludowej* nazywa dramaty Kołtyszewej wspaniałymi. Jego zdaniem wniosą one na scenę coś zupełnie nowego. Jakaś doza prawdy jest, rzecz jasna, zawarta w słowach Bogajewa, jednak wiele określeń dotyczących dramaturgii jego koleżanki ma charakter ogólnikowy i okolicznościowy. Pełne superlatyw opinie na temat twórczości Kołtyszewej należałoby zweryfikować, jeśli nawet trzeba byłoby je tylko potwierdzić. Na czym polega istota jej dramaturgii, wykaże dokładniejszy opis, którego jednak ta młoda pisarka jeszcze się nie doczekała. I nawet nie można się temu dziwić, bo nie jest o niej tak głośno, jak o jej kolegach, którzy zdążyli otrzymać najważniejsze nagrody za pierwsze swoje osiągnięcia dramaturgiczne. Powstały już artykuły na temat ich dorobku, choć jego omówienie jest przeważnie bardzo skąpe i najczęściej ogranicza się do uwag, co prawda trafnych, lecz niepopartych głęboką refleksją. Są to w głównej mierze recenzje inscenizacji ich sztuk. Dramaturgia Kołtyszewej nie ma takiej „siły rażenia” jak sztuki Sigariewa ani tej finezji, z jaką budowane są dramaty Bogajewa, ale – tak jak twórczość innych przedstawicieli „szkoły” Kolady – skoncentrowana jest na losie człowieka współczesnego, głównie na jego rozterkach wewnętrznych i dylematach moralnych. Kołtyszewą interesują problemy związane z przyjaźnią, miłością i innymi sprawami zarówno łączącymi, jak i dzielącymi ludzi oraz problemy wiążące się z dokonywaniem w życiu właściwych wyborów. Wpływ na wybór problematyki ma niewątpliwie dzisiejsza rzeczywistość rosyjska, epoka przejściowa, odpowiedzialna za podziały społeczne, determinująca życie tych, którym się udało, i tych, którzy znaleźć się w niej nie potrafili bądź nie chcieli w tym celu rezygnować ze swoich zasad i naruszać wyznawanych wartości.

W dramacie *Miarka pestek* przypadkowe spotkanie dawnych koleżanek ze szkolnej ławy pozwala odkryć prawdę o tych, którym się powiodło, i o tym, jak osiągnęły sukces. Wasila żyje w luksusie, ma

bogatego męża, wszystko robi za nią służąca i oto nagle zachciało jej się pestek słonecznikowych, które są tu symbolem przeszłości bohaterki, biedy, jakiej wówczas zaznała, znienawidzonej pracy kelnerki i usilnych poszukiwań wyjścia z takiego położenia. Pestki sprzedaje jej koleżanka, Alewtina, która nadal klepie biedę, samotnie wychowuje córkę, mieszka w ciasnym pokoiku i jest bardzo speszona, nawet przerażona zaproszeniem Wasili. Oszałamiają ją bogato umeblowane salony, wykwintne jedzenie, pełne szafy, którymi chwali się jej była przyjaciółka. Nie chce jednak przyjąć prezentu i zamieniać swojego zniszczonego ubrania na eleganckie stroje. Na przechwałki nowobogackiej Wasili reaguje tylko jednym zdaniem, że ma się dobrze i wszystko jest u niej w porządku. Pozory jednak mylą i maski opadają w chwili, kiedy tematem rozmowy staje się życie małżeńskie Wasili. Kołtyszewa korzysta z chwytu charakterystycznego dla budowy dramatów Kolady. Na początku spotkania panuje spokój, rozmowa służy wzajemnemu rozpoznaniu i sprawia wrażenie nieco naciągniętej. Potem dochodzi do eskalacji emocji, zrzucenia masek, ujawnienia prawdziwego oblicza, wreszcie do „spowiedzi” i pogodzenia się uczestników biesiady. Okazuje się, że mąż Wasili jest ojcem dziecka Alewtiny. Porzucił ją przed laty i dał się usidlić obecnej żonie, która nie przebiegała w środkach, by zdobyć to wszystko, czym teraz się chwali. Mimo materialnego dobrobytu nie jest jednak szczęśliwa. Nie może mieć dzieci z powodu licznych aborcji przeprowadzonych w młodości, co z satysfakcją wytyka jej przyjaciółka. Mąż poniża Wasilę. Czas wolny spędza z kochanką. Nie spieszy się do domu, skazując żonę na samotne błaganie się po pokojach i niecierpliwe wyczekiwanie na telefon od niego. Wasila nie chce skorzystać z propozycji Alewtiny i opuścić swojego pałacu. Nie zamierza znów ciężko pracować. Dobrobyt przedkłada nad godność osobistą i niezależność. Pozostaje więc ze swoją samotnością. Z radością i beztróską układa się w wygodnym fotelu z filiżanką aromatycznej herbaty w rękę i ogląda telewizor, od czasu do czasu pokrzykując na służącą. Alewtina zaś nie wstydzi się pracy sprzątaczkii ani wystawiania na ulicy z workiem pestek słonecznikowych. Z dumą rezygnuje z proponowanej pomocy. Nie czeka też na Borysa, którego zamierzała prosić o pieniądze dla córki. Taka sytuacja jest wynikiem wpływów zewnętrznych, czasów, w jakich przyszło żyć bohaterkom. Kołtyszewa kładzie jednak nacisk raczej na uwarunkowania wewnętrzne, na sferę duchową postaci.

Alewtina nie chce przekroczyć pewnych granic, aby polepszyć swój byt, Wasila zaś nie ma żadnych skrupułów i bez względu na wszystko ulega pokusom życia ponad stan. Jej celem jest wygodnictwo i nic poza tym. Z polepszeniem sytuacji materialnej nie idzie w parze ogląda towarzyska ani przemiany duchowe. Wasila pozostała prostytutką nie przebierającą w słowach, kobietą bez sumienia i bez zasad moralnych. Jej sukces jest pozorny. To nie ona panuje nad swoim stanem posiadania, lecz on ją sobie podporządkowuje. Dla niego wyrzeka się wszelkich związków z rodziną, wstydi się swojego „otczestwa” (Fatkułowna) i zmienia je na Fierdinandowna, bo „Ferdynand to imię króla hiszpańskiego”. Matkę, której – jak się wyraziła – „przyszło do głowy” ją odwiedzić, umieszcza w łazience i tam zanosí jej posiłki. Alewtina natomiast jest częstym gościem rodziców. Nie wstydi się swojego wiejskiego pochodzenia. Pomimo wielu trosk umie cieszyć się życiem. Podziwí uroki przyrody, przedkładając grzybobranie nad leżenie na kanapie – ulubioną czynność Wasili. Paweł Rudniew niewysoko ocenił tę sztukę Kołtyszewej. W swojej recenzji tomu dramatów „szkoły” *Próba* napisał:

В пьесе Надежды Колтышевой *Семечек стакан* мир так же чётко делится на очень бедных и быстро разбогатевших. И, как можно было предположить, в результате различных сценических превращений оказывается, что у богатых на душе одна гнусь, а унижённые и оскорблённые, хоть и бедны, – честны и чисты. В текстах молодых авторов почему-то реализуется чувство социальной мести, свойственное скорее старшим поколениям. Крутая баба оказывается несчастнейшей женщиной, унижённой мужем-воротилой, а её партнёрша, продавщица семечек, остаётся при своих и предпочитает свободу унижению⁴.

Dramat Kołtyszewej nie jest błyskotliwy, ale na pewno jej intencją nie było utwierdzenie kogokolwiek w przekonaniu, że bogaci są niedobrzy i nieuczciwi, a biedni nieskazitelni. Wybrała rodzaj kolizji dramaturgicznej, ukazujący, że w życiu czasem bywa i tak właśnie. Skonfrontowała dwie różne mentalności, dwa odmienne sposoby na życie, tworząc w ten sposób szereg zarówno zabawnych, jak i skłaniających do refleksji sytuacji, które – w odpowiednim reżyserskim ujęciu

⁴ П. Руднев: *Страшное и сентиментальное*. „Новый мир” 2003, № 3, s. 184.

– mogą złożyć się na wcale niezłe przedstawienie teatralne. Wydaje się, że *Miarka pestek* nie jest sztuką o zemście na tym, kto się łatwo wzbogacił, lecz o losach przyjaciółek, które kiedyś łączyło wiele wspólnego, a obecnie, po latach więzy te nie zostały zerwane do końca, ale zmieniły swój rodzaj i kształt. Ogniwem łączącym tak różne dwie osobowości jest mąż Wasili. Kołtyszewa, rzec by można, specjalizuje się w pokazywaniu różnorodnych więzi między ludźmi, które mimo dzielących ludzi różnic charakterologicznych, odległości geograficznych czy też upływających lat nie idą w zapomnienie. W swoich dramatach przedstawia – aranżując nieoczekiwane spotkania bohaterów – moment odkrywania raz jeszcze i modelowania na nowo łączących ich nierozzerwalnie związków. W każdym przypadku związku te są konstruowane na podobieństwo naczyń połączonych, jak mówi nawet tytuł jednej ze sztuk.

W dramacie *Naczynia połączone* też występują dwie osoby, tym razem po prostu Ona i On. On jest bezdomnym, którego kusi otwarte okno luksusowego mieszkania. Dostaje się przez nie do wnętrza i penetruje bogato zastawiony barek. Tymczasem budzi się Ona i przestraszona atakuje intruza. Po krzykach, szarpaninie i obrzucaniu się niewybrednymi epitetami, okazuje się wreszcie, że On jest nieszkodliwy, sam bardzo wystraszony, a do mieszkania wszedł w nadziei podleczyć kaca. Ona dochodzi do siebie, częstuje intruza dobrym jedzeniem, opowiada o swojej przeszłości i grzechach młodości, chwali się bogactwem, udanym synem i wyraża żal, że przed wieloma laty rozstała się ze swoim pierwszym mężem, gdyż uważała się za niegodną tego wykształconego, inteligentnego i wrażliwego mężczyzny. Pod wpływem tych zwierzeń On przyznaje się, że jest Jej pierwszym mężem, że rozpoznał ją od razu. Przyczyną jego życiowej degrengolady było rozstanie się z nią. Luba po raz pierwszy od wielu lat przeżywa naprawdę szczęśliwy moment i zaczyna żalić się Siergiejowi, że to, o czym mu przed chwilą opowiadała, było kłamstwem. W tym bogatym domu jest tylko sprzątaczką, całe życie jej się nie powodziło, syn się jej wstydził, a drugi mąż bardzo ją bił. Teraz między byłymi małżonkami tworzy się inna więź, a może raczej odradza się i zmienia swój kształt, by złączyć na trwałe te dwa „naczynia”, nie potrafiące kiedyś współistnieć ze sobą. Doświadczenia życiowe zmieniły ich system wartości, który teraz pozwoli im dokonać korekt w ich egzystencjach i być może połączyć się na zawsze. Kołtyszewa nie zaskoczyła tą

sztuką czytelnika. Opowiedziała historię, jakich wiele, tak zwaną życiową. Można ją zatem nazwać bez oporów banalną. Po raz kolejny stykamy się z bohaterami, którym trudno radzić sobie w nowych czasach, i to zarówno tym, którzy mają wykształcenie i ogładę jak Siergiej, jak i tym, którzy szkół żadnych nie skończyli jak Luba. O wiele bardziej liczy się – jak podpowiada pisarka – doświadczenie życiowe, wynikające z upływu lat i przeżytych zdarzeń. W ewentualnej adaptacji scenicznej nacisk trzeba położyć na sam moment rozpoznawania bohaterów, na pełne humoru sceny, w których rej wodzi barwna postać Luby, zwłaszcza kiedy tłumaczy Siergiejowi, na czym polega logika kobieca. Daje próbkę swojego „prostego” rozumowania dotyczącego słowa „kuloodporny” („пуленепроницаемый”). Wyraz ten przez lata nie dawał jej spokoju. Dochodzi do wniosku, przywołując na pamięć swoją wycieczkę do mauzoleum Lenina, że lepszy byłby materiał „kurzoodporny” („пыленепроницаемый”), jeśli bowiem nie przepuści nawet kurzu, to tym bardziej kuli. „I mamy dwie pieczenie na jednym ogniu”, jak wykrzykuje z satysfakcją przed swoim wykształconym byłym mężem. Takich przejawów logiki kształtowanej przez lata w umyśle Luby i innych zabawnych sytuacji jest tu sporo. Można z nich złożyć nienajgorsze przedstawienie.

Kołyszewa w swoich dramatach w zasadzie stara się powielić wzór układu zdarzeń charakterystycznych dla dramaturgii Kolady. Podobnie buduje przebieg spotkania bohaterów: od wzajemnego rozpoznania poczynając, poprzez utarczki słowne i zdjęcie maski do wyznań, zwierzeń, całkowitego otwarcia się i dojścia do porozumienia, z tą tylko różnicą, że owe spotkania są w omawianych sztukach przypadkowe, w utworach Kolady zaś zamierzone i choć też kończą się porozumieniem, nie doprowadzają w rezultacie do trwałych związków i tak naprawdę kończą się pesymistycznie. Kołyszewa tak organizuje finały, aby zdecydowanie dawały nadzieję na pozytywne w przyszłości rozwiązanie skomplikowanych sytuacji bohaterów. Stąd metafora naczyń połączonych.

Nieco oryginalniejsza wydaje się sztuka *Gliniarska noworoczna*. W noc sylwestrową spotykają się dwaj milicjanci: starszy wiekiem i stopniem Musorow oraz dwudziestolatek Musorienkow. Łączy ich podobieństwo noszących znaczenie nazwisk („mycop” – „śmiec”), określających nieszanowany przez większość społeczeństwa zawód i ten sam przydział zajęć operacyjnych, dzieli natomiast – mentalność,

światopogląd, podejście do kariery i sukcesu zawodowego, szczególnie zaś doświadczenie życiowe. Patrolują wyznaczone im odcinki drogi kolejowej, jeden – czternasty, drugi – trzynasty kilometr, jak informują wyjaśnienia kończące spis osób. Młody znajduje na swoim terenie zwłoki bez głowy, którą postanawia odszukać, żeby zasłużyć na wyróżnienie w pracy. Zabiera ją „z kilometra” Musorowa, a kiedy wraca na „swój” kilometr, zastaje tam już kolegę, który chcąc zobaczyć, jak zachowa się jego podwładny, czeka tu ze stoickim spokojem na dalszy bieg wypadków. Pełen optymizmu, wiary w ludzi, w sprawiedliwość i w zgodne z prawem działanie milicji młody porucznik jest pewny, że wszystko skończy się dobrze. Natomiast pomny swoich doświadczeń nabytych na samym początku służby w milicji, starszy kolega stara się go przestrzec przed pułapkami, jakie każdego dnia czyhają na takich jak on naiwniaków. Przede wszystkim radzi mu:

У нас прав тот, у кого больше прав. А у кого больше всех прав? Пункт А: Начальник всегда прав. Пункт В: если начальник не прав, то смотри пункт А. [...] Сиди тихо-тихо, чтобы бумажки все на месте по предьявлению, да чтобы секретка была в порядке. Начальнику вовремя задницу лизни, да не лезь никуда, нос свой не суи, не проси ничего, тогда, может, и выживешь здесь⁵.

Niełatwo jest jednak przekonać zaciętrzewionego młodego milicjanta z zasadami. Długo musiał Musorow rozmawiać z kolegą, żeby skłonić go do napicia się wódki „na zgodę” i do zaśpiewania noworocznej piosenki wszystkich „gliniarzy”, mówiącej o tym, że w ich życiu wszystko może się zdarzyć, z wyjątkiem tego, że którykolwiek z milicjantów mógłby kiedykolwiek przestać pić. Jeszcze kilka sprzeczek, wątpliwości, argumentów, między innymi znalezione narzędzie zbrodni, siekiera, na której młody nieopatrnie zostawił swoje odciski palców, ostatecznie przekonują go, żeby sprawę tajemniczego zabójstwa zwrócić starszemu stopniem i pójść do domu. Musorow wie, co trzeba zrobić, żeby jego zwierzchnicy nie mieli z tym niepotrzebnych kłopotów. Zanim jednak zostanie sam, poskarży się młodszemu na swoją samotność i pustkę w życiu. Opowie, jak jego ojciec, też mili-

⁵ Н. КОЛТЫШЕВА: *Ментовская новогодняя. В: Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2002, s. 189.

cjant, został dawno temu zabity, a on sam poszedł pracować do milicji, aby móc łatwiej odszukać bandytów. Nic jednak z tego nie wyszło i swoją nadgorliwość przeplacił odejściem żony i syna. Kontakt z Musorienkowem ożywił go i przypomniał mu, że gdzieś tam dorasta bez ojcowskiej pomocy jego własny syn. Celowo przedłużał rozmowę z porucznikiem, żeby móc się przed nim wygadać, głównie zaś postarać się uchronić go przed tym, z czym sam stykał się nie raz w młodości. W gruncie rzeczy niewiele zmienił się na starość, jest co prawda rozczarowany życiem, ale nie wyzbył się drzemiącej w głębi jego duszy uczciwości, dobroci i poczucia sprawiedliwości, które doświadczenie dojrzałego mężczyzny każe mu kamuflować. Dlatego obu mężczyzn, ostatecznie, łączy coś więcej niż tylko taka sama profesja. Ich przedłużająca się rozmowa, mimo przejawianego w niej cynizmu, użycia ostrych słów, wykazała, że tych samotnych ludzi wiąże ze sobą jednak coś pozytywnego, co nie pozwoli im nawet w takiej pracy przekroczyć pewnych granic.

Kołtyszewa we wszystkich swoich sztukach weryfikuje postawę bohaterów wobec powszechnie uznawanych wartości i śledzi ich zachowanie względem drugiego człowieka. Sprawdza, co znaczy dla nich być w porządku w stosunku do tych, z którymi są zaprzyjaźnieni, i tych, których kochają. Nie zawsze koncentruje się na ludziach po przejściach, częściej zastanawia się nad drogą życiową młodzieży, ale nie takiej jak Maks z *Plasteliny* czy Andriej z *Ahasfera* Sigariewa. W dramacie *Serpentarium* (*serpentes* – żmija) zaprzyjaźniona ze sobą grupa młodych ludzi nie narzeka na samotność. Wszystkim dobrze się powodzi. Często spotykają się ze sobą, tu na urodzinach kolegi. Niepokoi ich wszakże postawa solenizanta, który pragnie wyjść na czoło grupy, zaznaczyć swoją inność, udowodnić, że jest lepszy pod każdym względem. Danił z przyjaciółmi łączy jednak więź oparta na unikach, niestabilności i rozciągliwości uczuć, na uchylaniu się od odpowiedzialności za własne czyny. Dania, jak nazywają go koledzy, nie jest wobec nich w porządku. Każdemu stawia wysokie wymagania, każdego gotów jest osądzać i strofować, sam zaś kreuje się na wzór wszelkich cnót, ukrywając przed innymi swoje niewłaściwe postępowanie i pokrętną drogę w rozwiązywaniu wspólnych problemów. Do konfrontacji dochodzi właśnie na przyjęciu urodzinowym Dani, na które solenizant specjalnie spóźnił się, żeby zwrócić uwagę na swoje wielkie wejście. Traktuje przyjaciół jak ubogich krewnych, którzy

przyszli, żeby się napić, najeść i podziwiać gospodarza. Artioma uznaje za nieudacznika i „zero z wykształceniem i znajomością angielskiego”, Saszę – za „zero, które mówi to, co inni chcą usłyszeć”. Wierę, z którą długi czas był razem i którą – zdawałoby się – darzył głębokim uczuciem, choć potem porzucił dla Swietki, bo „mniej koło niej zachodu”, określił mianem hipokrytki, udającej tylko, że współczuje i pomaga innym, gdyż w gruncie rzeczy wszystko jest jej obojętne. Na koniec stwierdził, że nie istnieje na świecie przyjaźń, a zebrani koledzy są w zasadzie jego niewolnikami, którzy „jak żmije wypęłzają na dźwięk jego fletu”. Ogólną konsternację przerwał Dima (według kąśliwych uwag Dani „kopia z oryginału”), który podsumował krytykę przyjaciela jednym zdaniem: „Даня ты уже давно не оригинал. Ты топчешься на месте, в лучшем случае – ходишь по кругу”⁶. Dania drecze po arenie życia jak cyrkowy klaun (a taki epitet pod jego adresem też pojawia się w tekście utworu), żonglujący piłeczkami na sprężynach, które są rozciągliwe, ale nie pozwalają piłeczkom wypaść z pola widzenia. Tak samo wygląda gra Dani z przyjaciółmi, z którymi robi on, co chce, ale nie daje możliwości oddalenia się, zerwania „sprężyny” ich wzajemnych związków. Jest podstępny jak wąż, który ślizga się między nimi, unikając szczerych rozmów i maskując swoje prawdziwe oblicze. W końcu Dania zostaje sam. Ostatni cios zadaje mu jego ułożona i wierna dotąd przyjaciółka Wiera – informuje go o swoim wyjeździe na zawsze.

Kołytszewa wbrew pozorom nie dokonuje jednak czarno-białych podziałów, bo przyjaciele bohatera też nie są bez skazy, nie tylko dlatego że porzucają kolegę bez słowa. Akcja sztuki, ale także zastosowana przez autorkę metaforyka ujawniają prawdę i o przyjaciółkach Dani. W opisie tańca młodych ludzi występuje porównanie ich ruchów do wijących się żmij – „jadowitych, śliskich ... lśniących”. Wiera podziwiając sukienkę rywalki, Swiety, podkreśla, że mieni się ona i błyszczy jak skóra żmiji. A więc na zewnątrz wszystko lśni i mieni się kolorami, a wewnątrz jest niebezpieczne i trujące. Podobne znaczenie ma symbolika światła i ciemności, dźwięku i ciszy. Ogłuszająca muzyka każe zwrócić uwagę na prezentującą się pięknie tańczącą młodzież, zwłaszcza w świetle lampy, natomiast zapadające ciemności psują efekt. Autorka z naciskiem zaznacza, że tańczących raz ogarnia

⁶ Н. КОЛТЫШЕВА: *Серпентарий*. <http://kolyada.ur.ru>, hasło „Ученики”, s. 11.

jasność, a raz mrok. W ten sposób podkreślona została zmienność ich postaw życiowych, niekonsekwencja w przestrzeganiu zasad moralnych, hipokryzja. Takie samo znaczenie ma opowiedziana przez Danię przypowieść o plemieniu niejakich Zakirków, którzy „wyszli z błota, byli śliscy i brzydko pachnieli”. Coś ich bardzo ze sobą łączyło, jak akcentuje opowiadający, coś, „czego nie było”. Nie były im też dane ambicje, samodzielne myśli i poglądy, mieli za to spocone dłonie i czego się dotknęli, to zaraz umierało itp. Dania nie może wybaczyć przyjacielom, że potępili Świętę, z którą zdradził Wierę, a jeszcze bardziej tego, że „zarazili ją swoim jadem”. Te złożone układy koleżeńskie nasuwają wniosek, że nie tylko Dania, ale i pozostali bohaterowie omawianej sztuki nie są w porządku. Tworzą specyficzny rodzaj „naczyń połączonych”, w których elementem spajającym jest to, czego nie posiadają, jak sugeruje przytoczona historyjka o Zakirkach. Są nie tylko jak podstępne, nieprzewidywalne wijące się żmije, ale jak serpentyna, mają rozciągliwą moralność, zależną od ich egoistycznych pobudek. Do celu zdążają pokretną drogą, a łamanie zasad krytykują tylko u innych. W istocie nie ma między nimi prawdziwej przyjaźni, choć zerwać ze sobą nie potrafią. Taki właśnie problem Kołtyszewa rozważa w swoim dramacie, który można określić mianem dramatu niepokoju moralnego. Nurtuje ją nieszczerłość młodych ludzi, zepsucie, cynizm, dążenie do panowania nad innymi, podporządkowanie ich sobie, pogarda, jakiś niezdrowy pęd do rządzenia drugim człowiekiem i trenowania na nim swoich władczych zachowań, właściwych małym ludziom, którzy niczego poza tym nie mogą w swoim życiu zaprezentować.

Sztuki-spotkania Kołtyszewej nie szokują dzisiejszego widza wyborem tematu ani zbytnią ostrością kolizji dramaturgicznych czy też dynamiką akcji. Można z nich zrobić przedstawienie, które zajmie uwagę widza utarczkami słownymi, humorem sytuacji, rozmową wyjawiającą słabości człowieka, napięciem w dyskusji o zasadach ludzkich zachowań. Innych większych walorów teatralnych tutaj raczej nie odnajdziemy. Kołtyszewa nie za bardzo lubi rozważać ujemne działanie na człowieka współczesnej, skomplikowanej rzeczywistości, choć jej echa, oczywiście, pobrzmiewają w niektórych jej sztukach. Skupia się bardziej na tak zwanych życiowych przejściach w losach przypadkowych osób, sprawdzając ich czyny w zaskakujących i niezwykłych dla nich sytuacjach. Bliższe są jej problemy związane z życiem duchowym.

wym młodzieży, czego świadectwem jest dramat *Serpentarium*, częściowo *Gliniarska noworoczna* oraz jednoaktówka *Diabelska różnica*, traktująca o samotnym szesnastolatku, którego rzuciła dziewczyna. Potrzebuje on pocieszenia, zwłaszcza poważnej rozmowy, ale wychowująca go samotnie matka, niestety, wybiera się na dwutygodniową delegację, aby wreszcie zrealizować swoje zawodowe marzenia, i zbywa go kilkoma zdaniami, obiecując więcej uwagi po powrocie. Nastolatek ucieka więc w inny świat, często snuje się koło okna i myśli o samobójstwie. Jakaś niewidzialna postać, której głos stale słyszy obok siebie, przenosi go do innego wymiaru, w jakiś świat duchów, gdzie nawiązuje rozmowę z młodymi ludźmi zmarłymi śmiercią samobójczą. Jedni uczynili to z powodu zawodów miłosnych, inni przestraszyli się służby wojskowej, dziewczyny – z powodu przymusowo dokonanych aborcji, z niemożności porozumienia się z rodzicami. Oto w zaświatach duchy obchodzą jakieś swoje święto. Odbywa się ono w starym posepnym zamczysku. Maksyma urzeka swoją niezwykłością i tajemniczością. Autorka nazwała ten utwór w podtytule sztuką-majaczeniem. Nieważne wszakże, czy jest to marzenie senne bohatera, czy też gra jego wyobraźni, liczy się, jak zwykle u Kołtyszewej, fascynacja rozmową, wzajemnym kontaktem, nawet z fantomami, byle tylko nie być samemu i nie rozpamiętywać swoich niepowodzeń. Finał jest niezbyt jasny. Chęć Maksyma, by pozostać w tym tajemniczym świecie, i atmosfera mieszkania, do którego przeprowadził się z matką, a w którym wcześniej młoda dziewczyna popełniła samobójstwo, sugerują odpowiedź na pytanie, co stanie się z szesnastolatkiem rozczarowanym już życiem.

Kołtyszewą bardziej niż współczesna rzeczywistość zajmuje świat fantastyki, w którym wszystko jest możliwe. Pisze kilka dramatów-baśni. Wykorzystuje w nich często znane powszechnie motywy baśniowe. Pokazuje na ich przykładzie, że mogą istnieć sprawiedliwość, odpowiedzialność, uczciwość, że można przeżywać różne przygody i ciekawie spędzić czas. Jedną z takich baśni *Ciąg dalszy nastąpi* w podtytule nazwała „sztuką-fantazją na sobotni temat” i poprzedziła znaczącą wypowiedzią o tym, że sztuka jest dedykowana „dzieciom, które kiedyś będą dorosłymi ludźmi, i dorosłym, którzy już nigdy dziećmi nie będą”, co uznać można za zaproszenie do lektury osób dorosłych, które z bajki mogą jeszcze wyciągnąć dla siebie jakieś nauki. Także inne udratyzowane bajki, na przykład *Tomcio palu-*

szek, pokazują, jak w zabawny sposób można nauczyć kogoś uprzejmości, połączyć „mamusię samotnie wychowującą córkę z tatusiem też samotnie opiekującym się swoim synem”, jak przechytrzyć złych ludzi czy też innych przekonać o tym, że ktoś ich oszukuje itp. Najbardziej, jak się zdaje, udanym utworem Kołtyszewej jest współczesna realistyczna bajka – jak sama autorka tę sztukę określa – pod tytułem *Sikorka w garści*. Humorystyczne ujęcie współczesnej rzeczywistości w tej wierszowanej sztuce przypomina komedię Sigariewa *Kidnapping po noworosyjsku*. Oba utwory proponują groteskowy wizerunek gangsterskiego środowiska i uzależnionych od niego ludzi. Kołtyszewa wykorzystuje motyw bajki o *Pinokiu*. Jest więc w jej sztuce parodia ojca chrzestnego w postaci taty Carla oraz jego „skupującego złote klucze” syna Bury Tinowa, działa aktywnie włoski mafioso Giuseppe i ochroniarz Basilio. Wątek budowany jest wokół planu porwania Bury Tinowa i ukrócenia w ten sposób władzy papy Carla. Towarzyszące temu zawile perypetie są bardzo zabawne. Uwagę przede wszystkim przyciąga zgrabny wiersz, jakim komedia ta jest pisana, i dowcipne odtwarzanie za jego pomocą sposobu wyrażania się i odbierania świata otaczającego przez przedstawione środowisko.

Kołtyszewa nie wniosła, na razie, do dramaturgii rosyjskiej nowych treści i nowych form. Wydaje się, że najważniejsze swoje sztuki dopiero napisze. Z lektury powstałych do tej pory dramatów wynika, że jest ona pojętną uczennicą Kolady. Zrozumiała, czym jest utwór dramaturgiczny i na czym polega istota teatru. Nie udało jej się wszakże, jak na razie, olśnić dzisiejszej sceny, niemniej przetarła już sobie do niej szlak, wykonała podstawowe ćwiczenia i może zacząć zastanawiać się nad ciekawszymi pomysłami, które mogłyby zdecydowanie wyróżnić ją na tle „szkoły” Kolady. W swoich dramatach podąża drogą wskazaną przez nauczyciela, czego świadectwem jest rozbudowanie tekstu odautorskiego pisanego z właściwym Koladzie, a naśladowanym przez jego uczennicę poczuciem humoru, z ironią, z celowym demonstrowaniem własnego warsztatu pisarskiego i grą z czytelnikiem. Nazwałam utwory Kołtyszewej dramatami-spotkaniami, w których bohaterowie starają się odbudować wzajemne więzi, zerwane wskutek nieprzemyślanych rozstań, naprawić błędy młodości. Układ przebiegu takich spotkań przypomina nieco budowę sztuk Kolady, również osnutych na spotkaniu. Kołtyszewa korzysta z chwy-

tu zrzucenia maski, do którego doprowadza eskalacja emocji, z wyeksponowania momentu zwierzeń, a potem wzajemnej akceptacji bohaterów. W przeciwieństwie do swojego mistrza, kończy wszystko raczej optymistycznie. Kładzie głównie nacisk na sposób wypowiadania się postaci. Chce zająć uwagę odbiorcy robiącymi wrażenie scenami autorstwa tak zwanych autentycznych rosyjskich charakterów i rosyjskich mentalności. Z tego powodu analizowane dramaty mogą dostarczyć teatrowi nienajgorszy materiał do scenicznej obróbki i stać się polem do popisu dla aktorskich indywidualności.

Rozdział V

Krajobrazy śmierci Dramaty-fantazje Natalii Małaszenko

Natalia Małaszenko ukończyła seminarium Kolady w 1998 roku, będąc jeszcze wtedy studentką Uralskiej Akademii Medycznej. Jej sztuka *Fantasia* wystawiona została w Jekaterynburskim Instytucie Teatralnym jako spektakl dyplomowy, a dramat pod tytułem *Ostrożnie, opadają liście!* zagrano na Wydziale Aktorskim tejże uczelni. Małaszenko opublikowała swoje utwory (te wyżej wymienione i trzeci pod tytułem *Lśniący*) w tomiku *Arabeski*, kilka zamieściła na stronie internetowej Kolady. Od tego czasu nic o niej nie słyhać. Być może absorbuje ją na tyle zawód lekarza, że porzuciła na jakiś czas lub może na zawsze pisanie sztuk. Te nieliczne utwory, które zostały wydane, różnią się zasadniczo od produkcji uczniów Kolady. Niewiele cech łączy je też z gatunkiem dramatu w tradycyjnym jego pojęciu. Są to jakieś feerie, opisy barwnych pejzaży i prezentacje komentarzy bohaterów podziwiających piękne okolice. Nie ma w nich tego, co się zwie nerwem dramaturgicznym, nie ma akcji, momentami panuje w nich nawet całkowity bezruch, spokój i cisza. Jakiś niepokój wkrada się tylko w dusze postaci, które są na coś skazane, czegoś oczekują, z czymś próbują się pogodzić. Wydaje się, iż wszystko dzieje się w jakimś innym wymiarze, w dalekiej przyszłości, we wszechświecie. Odbiorcę urzec w nich może bogata metaforyka, atmosfera tajemniczości, plastyczność i kolorystyka obrazów przyrody zawarta w tekstach odautorskich, jak również w wypowiedziach postaci, które rodzą się z nieprzepartej chęci poznania życia przyrody, tajemnicy bytu, z chęci zakosztowania wolności w złączeniu się z życiem wszechświata. Oto przykład ilustrujący charakter rozmów bohaterów:

Миша. [...] Я дарю, дарю вам одну четвёртую горизонта с радугой и с одной белой птицей... [...]

Иван Ильич. Представьте ... Пустырь огромных размеров ... небо против неба ... [...] По синему небу с огромной скоростью несутся облака ... белые, истрёпанные ... В эти облачные дыры солнце ... Снопам света ... Вся земля в пятнах: свет и тень, тень и свет Холодно, чисто ... Вдруг сноп света на вас ... Вы в центре солнца, на миг ... Всего лишь на миг вы ярче и светлее всех¹.

Bohaterowie realizują swoje pragnienia poprzez marzenie, wyobrażenie i malowanie kolorowych obrazów. Wydawałoby się, iż nic innego na świecie ich nie interesuje, tylko zachwycanie się otaczającym i wyobrażonym pięknem świata. Cytat pochodzi ze sztuki *Fantasia*, której temat, atmosferę i sens wyraża zamieszczona na początku metafora, też warta przytoczenia:

Тут должно быть тихо. Тихо. Что-то разлито в воздухе. Что-то осталось и забылось всеми. Вечер, утро, день. День, вечер, утро ... Не понять. Цветов море. Голова кружится. [...] Зачем ты забилися в расщелины времени под бархат листьев?²

Dalej następuje opis jakiegoś zaczarowanego, gęsto zarośniętego parku, którego wiek trudno określić. Ma on ze trzystu lat. Znajdująca się w środku okrągłego basenu fontanna „budzi się raz na 99 lat”. Różnobarwne kwiaty na tle szmaragdowej zieleni przypominają ogromny gobelin. Na czarnej powierzchni basenu pływają kwiaty na szerokich liściach. W obszernym opisie parku i panującej w nim martwej ciszy przejawia się fascynacja autorki niezwykłością i tajemniczością przyrody, jej nieprzemijającym pięknem, z którym obcowanie jest prawdziwym sensem życia i godzi człowieka ze śmiercią. Znudzeni pracą w jakimś „archiwum czasu” czterej mężczyźni zbierają się na basenie, by dać upust swojej fantazji na temat uroków wszechświata i miejsca, jakie przeznaczone jest w nim człowiekowi. Czekają na przyjście jakiejś kobiety, której mglisty wizerunek zobaczyli na zniszczonym obrazie. Teraz starają się w swojej wyobraźni

¹ Н. МАЛАШЕНКО: *Fantasia*. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Кол-яда. Екатеринбург 2002, s. 214.

² Tamże, s. 203.

odtworzyć jej prawdziwy wygląd. Licytują się w swoich opisach, które mienia się kolorami tęczy. Malują postać niewiele mającą wspólnego z realną kobietą. Przypomina to trochę sytuację z Błokowskiej *Nieznajomej* i początek jego *Budy jarmarcznej*, w której Mistycy czekają na coś lub kogoś bliżej nieokreślonego. W pozostałych sztukach Małaszenko też odczuwa się klimat modernistycznej epoki. Marzenia mężczyzn przerywa nagle buchająca wodą fontanna. Wtedy ukazuje im się na dnie basenu twarz oczekiwanej kobiety. Wydobywający się z dna głos każe im wskoczyć do wody, ponieważ tam właśnie, jak mówią, jest ich niebo, ich gwiazdy i słońce, z którym pragnęli się zjednoczyć, oraz ptaki, których lot odbywali w swoich marzeniach. Poprzez dno jeziora dotknęli głębi wszechświata, spotkali się ze śmiercią, ową piękną nieznajomą.

Lektura innych dramatów każe wnioskować z ich zagadkowej treści, że mowa właśnie o śmierci, dokładniej – o pogodzeniu się ze śmiercią, którą ułatwia nieograniczona ludzka fantazja o przejściu do innego, lepszego świata, do innego wymiaru, jak mówią bohaterowie. Jeden z nich, Borys, potwierdza wieczność ludzkiego istnienia, porównując je do zamkniętego koła (jak koło fontanny), w którego środku mieści się ten metaforyczny skrawek nieba, należący się każdemu człowiekowi. W sztukach Małaszenko między innymi jesień i opadające suche liście symbolizują śmierć. W *Fantasii* opis parku tonącego w jasnej zieleni sugeruje wiosnę, ale mężczyźni twierdzą, że jest jesień, której panowanie zaznacza się w tej sztuce bardzo wyraźnie: martwa cisza, jakiś dziwny spokój, czarna tafla basenu, wiekowa zmurszała marmurowa figurka chłopca z fontanny, klimat miejsca akcji – zapomnianego, odludnego i tchnącego starością zakątka. To swego rodzaju brama, wejście do tunelu (dno basenu) prowadzącego do innej, niezemskiej rzeczywistości. Autorka w tekście pobocznym również twierdzi, że nie potrafi dokładniej określić, czy jest wiosna czy też jesień. Ważne, że w miejscu tym zatrzymał się czas, „kładąc się u stóp marmurowego chłopca”. W parku śmierci sygnał do przejścia na drugą stronę daje tryskająca z fontanny woda, ożywająca nie raz na sto, ale raz na dziewięćdziesiąt dziewięć lat, które to uściślenie oznacza zapewne czas egzystencji ziemskiej jednego człowieka. Każdy musi znaleźć swoją fontannę i swój park, swój pejzaż śmierci. W dramacie odnajdziemy także wskazówki, jak zasłużyć sobie na piękną śmierć. Pięknym życiem, jak stwierdza jeden z bohaterów, kierując się trzema najważ-

niejszymi zasadami: pogodą ducha, spokojem i umiarkowaniem w jedzeniu. Nie da się w tym miejscu nie wspomnieć o profesji pisarki i nie połączyć tych dobrych rad z ciągłym upominaniem przez lekarzy niedyscyplinowanych pacjentów. A w malowniczych obrazkach przyrody, mimo iż kojarzyć je trzeba z pejzażem umierania, nietrudno rozpoznać ekologiczne enklawy, które współcześnie mają swoją wymowę w apelu o zachowanie czystości środowiska. Małaszenko jednak chodzi przede wszystkim o zagłębianie się w jakiś zaczarowany świat i wciągnięcie weń odbiorcy, w świat wyobraźni o wszechświecie, o innym wymiarze, o raju na ziemi, w którym życie ma nieopisany urok, a śmierć nie jest straszna.

Obcowanie z przyrodą i próby zgłębiania zagadki bytu są tematem sztuki *Ostrożnie, opadają liście!* Jest ona w całości metaforą życia człowieka, życia jako wiecznego ruchu, wiecznych poszukiwań sensu ludzkiego istnienia, a także nieustannych prób odnalezienia przewodnika i właściwej drogi do swojego prawdziwego domu. Ukazane to tutaj zostało na przykładzie dwóch wędrujących po całym wszechświecie mężczyzn, którzy czekają – podobnie jak w poprzedniej sztuce – na jakąś tajemniczą kobietę, siedząc początkowo na pustyni, na rozpalonym piasku i łapiąc skorpiony. Pojawia się ona wreszcie, ale w tejże samej chwili znika na horyzoncie. Podążając za nią, bohaterowie dochodzą w końcu do miejsca przeznaczenia. Myśleli o powrocie do swojego domu na ziemi, ale spierając się ze sobą cały czas i przeżywając jakiś dziwny niepokój, zrozumieli, że ich miejsce jest tam, gdzie wedle ich słów jest jesień. Zapewniają się wzajemnie, że tam ktoś na nich czeka, że tam będą kochani i sami będą kochali bezinteresownie, tylko dlatego że kochana istota po prostu jest, że tam nie będzie płaczu i niepokoju:

Мы пойдём, значит, мы пойдём, туда, где осень. Очень тёплая тихая осень. А за ней весна, лето и снова осень. Листьев будут целые горы. Обязательно жёлтых. Они будут падать, падать. И повсюду таблички развесим: „Осторожно, листопад!” На каждом доме, для каждого человека³.

Brzmi to jak słynne *memento mori*, ale także „nie lękaj się śmierci”, bo gdzieś tam, w innym świecie nic się wcale nie kończy, po jesieni

³ H. МАЛАСЕНКО: *Осторожно, листопад!* В: *Арабески...*, s. 199.

znów nadchodzi wiosna, potem lato itd. Na końcu sztuki fajerwerki z wybuchających gwiazd witają przybyłych mężczyzn, wzbudzając w nich radość i pewność siebie. W dramacie obok przywoływanego stale przez bohaterów krajobrazu jesieni ważne miejsce zajmuje opis czarnej dziury i brzegów wszechświata, na których odpoczywają zdrożeni wędrowcy, patrząc w przepaść. Czarna dziura – podobnie jak zaczarowany park w *Fantasii* – jest tu bramą do innego świata, nikogo i niczego nie pochłania i nie niszczy, niczego nie kończy. Za nią:

Всё переливается вокруг, сияет, словно мечта человечества
о покойной прекрасной вечности ожила и теперь живёт, дышит,
шевелится и мигает [...]⁴

Te słowa wyrażają istotę dramatów Małaszenko, które są właśnie o wyobrazeniowych krajobrazach śmierci, życiu po życiu, są ożywieniem marzenia i pragnienia ciszy, spokoju, piękna, obecności innej istoty, miłości i wiecznego życia.

W dramacie *Łśniący* też jest jesień, mgła, pierwsze przymrozki, a o śmierci mówi się jawnie. Metaforyka pejzażu pełni rolę oprawy, wprowadza w nastrój, łagodzi emocje i godzi z odejściem. Tworzy atmosferę ciszy, spokoju i jest – jak zawsze u Małaszenko – łącznikiem z inną rzeczywistością, z oazą dającą przedsmak tego, co zaspokoi pragnących wiecznego życia ludzi. I tu występuje jesienny, gęsto zarośnięty park, nietknięty ręką ludzką „od stu lat”. Nad bezbrzeżnym jeziorem rozciąga się mgła, a „dziki las miłości” usiany jest dziwnymi marmurowymi posągami, przypominającymi „zastygłe w kamieniu fotografie”. Ten posępny krajobraz zaczyna błyszczeć i mienić się kolorami w momencie śmierci bohaterów. Dokonuje się jej tutaj drogą „marmuryzacji”, jak wyraża się odpowiedzialna za to, co się dzieje, Laborantka, która łagodzi, zejście obietnicą, że kiedyś będzie można przywrócić życie „odmarmuryzowując” człowieka. Śmierć jest tu przy-musowa i wynika z przeludnienia Ziemi i katastrofy ekologicznej. Odejść muszą już ci, którzy skończyli dopiero trzydzieści parę lat, jeśli nie posiadają żadnych zasług, nie są potrzebni państwu ani dla celów naukowych, ani fizjologicznych. Alejami cmentarza „żywych” kamiennych posągów podążają wciąż nowe partie ludzi przeznaczo-

⁴ Tamże, s. 197.

nych do owej enigmatycznej „marmuryzacji”. Sztuczny blask ich odświętnych ubrań – jak informuje odautorski tekst – zamieni się wkrótce w oślepiające lśnienie świeżego marmuru. Ostatnia scena, a raczej kończący utwór opis pejzażu morza, plaży i leżącego na niej zniszczonego marmurowego posągu, przy którym beztrząsco bawią się dzieci, zaprzecza zapewnieniom Laborantki, że można w przyszłości wrócić do ziemskiego życia.

W dramatach Natalii Małaszenko odbijają się lęki człowieka współczesnej cywilizacji, poszukiwanie przezeń sensu życia oraz wgłębianie się w zagadkę śmierci. Widać też w nich niegasnące pragnienie człowieka, aby z kimś dzielić swój los i nie być samotnym. Łatwiej bowiem jest odejść z tego świata ze świadomością, że miało się w życiu przyjazną duszę. Zdążając do kresu życia, bohaterowie przywołują wspomnienia, aby w ten sposób złagodzić swoją drogę do śmierci. Wydaje im się, że idą na jeszcze jedno spotkanie ze swoimi najlepszymi wspomnieniami. Wykorzystując ten motyw w każdym utworze, autorka chce także zaznaczyć, że w życiu współczesnego człowieka wspomnienia mają największą wartość. Inne zasady i wartości uległy bowiem dewaluacji, toteż człowiek nie wie już, czego się trzymać i do czego odwoływać. Przeraża go też jego własna bezsilność wobec żywiołów przyrody, wobec wszelkich kataklizmów, nie napawa optymizmem wizja katastrofy ekologicznej, „końca świata”, niepokoi ekspansja nowych technik i wynalazków, które zagrażają środowisku i wyniszczają Ziemię. Człowieka naszej epoki przeraża tajemnica kosmosu, bezkres wszechświata, ekscytuje zaś myśl o istnieniu życia na innych planetach. Bohaterowie dramatów Małaszenko słyszą zawsze jakiś głos, w którego stronę kierują swoje kroki. Daje im to nadzieję, że idą we właściwym kierunku i na spotkanie z jakąś żywą istotą. Świadectwem istnienia innych światów są jeszcze marzenia senne postaci pełne wieloznacznych symboli. Komuś śni się błękitne morze z białą pianą przypiływów, a w nim trzy tajemnicze Cyganki, zachęcające do zanurzenia się w głębokich falach, innemu bohaterowi – czarne konie, kolejnej postaci – szkielety ludzkie i np. miska obgryzionych kości. Najczęściej wszakże w snach pojawiają się pejzaże, zwykle jesienne, pierwsze przymrozki, szelest suchych liści, gorzki zapach spalenizny. Zawsze ta sama gra kolorów, bieli i czerni (czarne i białe konie, mleko, Murzyni bawiący się płatkami śniegu), barw jesieni (złotych, bordowych, szarych, mglistych), błękitu nieba i morza. Krajobrazy ze snu

i te przywoływane przez bohaterów uzupełniają opisy wszechświata mieszczące się w tekstach odautorskich. Wszystkie pełne są ekspresji. Panującą wszechwładnie ciszę od czasu do czasu rozdzierają przenikliwe krzyki. Żar pustyni przeszywa momentami ostry chłód. Pastelową zaś barwę pejzażu rozświetla nagle jaskrawy deszcz różnokolorowych motyli. Za czarną dziurą pojawia się rozbłyskujące milionami gwiazd niebo. Ciszę wszechświata przerywają różnokolorowe jaskrawe wybuchy fajerwerków z gwiazd itp.

Swoje jednoaktówki Małaszenko buduje nie ze scen, lecz z obrazów, będących odzwierciedleniem jej wyobraźni i fantazji. A w tych niepodzielnie króluje wizja zagłady Ziemi i śmierci człowieka, strach z powodu uświadomienia nicości człowieka wobec wszechświata, niemożności pojęcia jego nieskończoności, trwoga wywołana niemożliwością poznania zagadki bytu. Odwieczna fascynacja tajemnicą uniwersum wzmacnia napięcie dramaturgiczne w tych nietypowych, pełnych niedopowiedzeń sztukach. Ale nie ma w nich punktu kulminacyjnego i specyficznego dla budowy dramatu splotu perypetii. Jest tylko droga do śmierci, upiękaszona poprzez wspomnienia i wyobrażenia o innym świecie, o takim miejscu, gdzie niezniszczony ręką cywilizacji zakątek przyrody może stać się tą upragnioną przez ludzkość krainą wiecznej szczęśliwości.

Omówione tu trzy dramaty można w zasadzie uznać za tryptyk futurystyczny, zawierający wyobrażeniowy wariant przyszłych losów Ziemi i ludzkości. W sztuce *Lśniący*, umieszczonej w druku jako pierwsza, odbijają się obawy człowieka współczesnego, któremu nie są obojętne sprawy przeludnienia naszej planety, grożąca jej katastrofa ekologiczna, coraz częstsze dyskusje o eutanazji, klonowaniu ludzi, zastępowaniu zniszczonej przyrody sztucznymi, a naturalnych produktów ich substytutami. Stąd tak często w utworach Małaszenko występuje motyw sztucznych kwiatów, sztucznej żywności, przed którą bohaterowie bronią się, jak mogą. Uciekają przed tym, zachwycając się pięknymi pejzażami, dzikimi, nietkniętymi ręką cywilizacji zakątkami, które koją strach i niepokój swoją ciszą, majestatycznością, autentyczną naturalnością. W *Lśniących* przeważa jeszcze panowanie martwoty, którą tworzą krajobraz cmentarza marmurowych posągów w ciemnym gęstym lesie, nieprzenikniona mgła nad jeziorem, chłód i pierwsze przymrozki, donoszące się z lasu złowieszcze krzyki jakiegoś niewidzialnego ptaka. Akcja toczy się tu jeszcze na

Ziemi ulegającej powolnemu zniszczeniu. W utworze *Ostrożnie, opadają liście!* dwaj mężczyźni skazani są już na samotną wędrówkę po wszechświecie. Zagubieni i przerażeni szukają swojej w nim cichej przystani. Krajobrazy kosmicznej przestrzeni są tu żywsze, choć przytłaczają człowieka swoim monumentalizmem. Majestatyczna cisza, niczym niezmacony spokój, odwieczny nienaruszalny ład i porządek dają poczucie bezpieczeństwa i nadzieję. W końcu mężczyźni wtapiają się w pejzaż wszechświata uspokojeni i pogodzeni ze swoją sytuacją, zaprzeczając w ten sposób pojmowaniu kosmosu jako chaosu, oszłamiającego człowieka i pozostającego z nim w sprzeczności. W sztuce *Fantasia* bohaterowie odnajdują swój raj, który mieści się – według wypowiedzi autorki – gdzieś w „szczelinie czasu”. Nie są niczym zaniepokojeni, cieszą się otaczającym ich pięknem i czekają na swoją tajemniczą nieznajomą, która zaprowadzi ich w inny, być może lepszy jeszcze świat. Dramaty Małaszenko są o kresie życia, o odchodzeniu i o wyobrażeniach innego życia, pośmiertnego, rajskiego świata. Ich tematem jest piękno śmierci, dokładniej – próba przełamania strachu przed nią i pogodzenie się z niezmiennym porządkiem rzeczy.

Natalia Małaszenko ucieka od współczesnej problematyki społecznej, od szarej, nieciekawej codzienności. Co prawda, jeszcze jedna dostępna jej sztuka – *Krótką historia* – oparta jest na współczesnej realności i dotyczy przygotowań do zabawy noworocznej, ale i tu chodzi głównie o pokazanie pięknej śmierci. Dziadek odrywa rodzinę od ekscytującej rozmowy o Sylwestrze i prosi, aby zagrać mu na akordeonie i zaśpiewać. Wraca w tym momencie do swojej przeszłości, wspomina wojnę, przyjaciół, miłość żony, powojenną radość i spokój, opowiada swój sen, podziwia widok rozciągający się za oknem, padający śnieg. Umiera, zaskakując tym domowników i burząc plany dobrej zabawy. Śmierć miał piękną, bo spełniono jego życzenie i zagrano melodię przypominającą mu jego dawne, dobre czasy. Wszystkiemu przygląda się młoda Lena, przyszła synowa pani domu, dziewczyna nielicząca się z przywiązaniem do tradycji i z potrzebami ludzi starszych. Śmierć dziadka zmusza ją do innego spojrzenia na życie i do zastanowienia się nad nieuchronnością starości i kresu życia. Takie jest przesłanie wszystkich sztuk Małaszenko, z których wyczytać należy myśl o potrzebie pomocy ludziom odchodzącym z tego świata, by w ostatnich chwilach swojego życia nie czuli się osamotnieni.

Temat śmierci i roli wspomnień w życiu człowieka łączy omawiane dramaty z twórczością Kolady. W jego utworach wszakże dominuje opis strachu przed śmiercią, czasem motyw śmierci samobójczej i niespokojnej duszy nękającej zza grobu żyjących. Sztuki Natalii Małaszenko są inne, wyróżniają się nie tylko na tle dramaturgii uczniów Kolady, ale i całego dramatopisarstwa rosyjskiego ostatnich lat. Zauważalne są w nich jedynie pewne powiązania z futurystycznymi sztukami Władimira Malagina (*W wielkim kole*, *Po zagładzie*) pokazującego świat w czasie trwania i po zagładzie atomowej oraz ze sztuką Dmitrija Lipskierowa (*Rodzina mutantów*) prezentującą grupę ludzi-mutantów, których skażone bronią biologiczną środowisko skazuje na przedwczesną śmierć.

Nie wiadomo, jak dalej potoczą się losy pisarskie Natalii Małaszenko, której dorobek nie jest wprawdzie bogaty, ale zaświadcza o ambitnych próbach wyróżnienia się na tle twórczości młodego pokolenia dramatopisarzy rosyjskich. Nie chce ona powielać sztuk piętnujących zło społeczne, epatujących mocnym językiem i bulwersujących drastycznością scen. Nie unika jednak tematu samotności człowieka we współczesnej rzeczywistości. W swoich poetyckich dramatach proponuje zdeorientowanemu i przeżywającemu lęki cywilizacyjne człowiekowi ucieczkę w świat wspomnień, przeniesienie się w marzeniach do rajskich zakątków wszechświata. Zachęca do pogrążenia się w świat snu, fantazji i własnych wyobrażeń o czekających człowieka u jego kresu niezwyklej doznaniach oraz spotkaniach z nieznanym.

Rozdział VI

Przeżyć wszystko raz jeszcze Życie i teatr w sztukach Olgi Bieriesniewej i Anny Bogaczowej

Olga Bieriesniewa ukończyła historię na Uralskim Uniwersytecie Państwowym. Pracuje w Bibliotece imienia Wissariona Bielińskiego w Jekaterynburgu. Niedawno została też absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w tym mieście. Uczęszczała na seminarium Kolady. Jak większość jego uczniów drukowała swoje utwory głównie w redagowanych przez niego zbiorach dramatów.

Anna Bogaczowa nieco wcześniej – w 2001 roku – opuściła mury PWST w Jekaterynburgu. Też publikowała swoje utwory w cytowanych tu już nie raz tomach. Oprócz sztuk pisze scenariusze filmowe i dramaty-baśnie. Zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie *Nowy Styl* – 2002 (za scenariusz filmowy). Była nominowana do nagrody w konkursie *Eurazja* 2003. Uczestniczyła w festiwalu *Nowy Dramat*. Jest laureatką Rosyjskiego Konkursu Dramaturgów „*Jesteśmy twoimi dziećmi Rosjo*” – 2004. Zwycięską sztukę *Uczyć się, uczyć się, uczyć się...* opublikowano w numerze trzecim „Современной драматургии” z roku 2004.

Twórczość obu pisarek łączy – zarówno ze sobą, jak i z dorobkiem ich nauczyciela – naruszanie granic między życiem i teatrem, maskowanie się bohaterów w kontaktach z drugim człowiekiem, a później stopniowe odkrywanie prawdy o sobie. Podobna technika służy tu jednak innym celom – wyraża nowe przesłanie i prowadzi do zaskakujących finałów, którymi w szczególnej mierze charakteryzuje się dramaturgia Bogaczowej.

Godna uwagi pod tym względem jest sztuka *Uczyć się, uczyć się, uczyć się...*, której bohaterką jest Natasza, filigranowa dziewczyna ubierająca się w sklepach dla dzieci. Prymuska w szkole, taka Calineczka, która skromnie i niewinnie wygląda na tle rozhukanych koleżanek zebranych na balu maturalnym, popijających w szkolnej toalecie alkohol i z niekłamaną radością żegnających się ze szkolnymi murami. Natasza płacze, nie chce wcale wchodzić w dorosłe życie, jest obojętna też wobec Dimy, który wiąże z nią swoją przyszłość. Jest tajemnicza, jak twierdzą koleżanki, niedostępna, skryta i niechętnie bierze udział w rozmowach o planach na dalsze życie. Jak się jednak później okazuje, ta niepozorna, choć elegancko i gustownie ubrana młoda dama jest już kobietą z przeszłością, o wiele starszą od swoich szkolnych przyjaciółek, przed którymi musiała maskować się, by nie zdradzić, zwłaszcza przed władzami szkoły, że to nie pierwszy jej bal maturalny, że w domu chowa niejedno świadectwo dojrzałości. Wymuszony to wszakże sposób na życie. Nataszę demaskuje jej chłopak z pierwszej szkoły, któremu przyrzekła miłość, a potem zniknęła z miasta bez śladu. Przyczyną było nieślubne dziecko, które bez jej zgody oddano zamożnym ludziom. Sierioża wskrzesza przed nią wspomnienia z pierwszego balu maturalnego i proponuje rozpocząć życie od nowa. Udawanie, granie w celu przeżywania od początku wspaniałych chwil młodości, zakończenia szkoły, snucia marzeń o studiach itp. stało się dla Nataszy ratunkiem przed utratą zmysłów, zatrzymaniem kadru przed wydarzeniami, które złamały jej życie, co symbolizuje na początku akcji zacinająca się płyta z piosenką o tym, że nic nie wróci najpiękniejszych lat młodości. Bogaczowa dorzuca do pokazywanych przez „szkołę” Kolady poszkodowanych przez życie ludzi jeszcze jedną okaleczoną duszę, która nie znajdując pomocnej dłoni, stworzyła sobie swój świat, do którego uciekła przed bezlitosną rzeczywistością. Zbudowała własny teatr, grała w nim wciąż jedną i tę samą rolę, na chwilę odzyskując spokój ducha. Wracając ze szkoły do domu, przekraczała próg innej rzeczywistości, zdejmowała maskę i szkolny, aktorski strój, by pogрузić się w codzienność dorosłej kobiety, zdobywać środki do życia, robić zakupy i pocieszać się myślą, że jutro przeżyje jeszcze raz swoją młodość, jak mająca już za sobą lata świetności aktorka przeżywa na nowo rolę Szekspirowskiej Julii.

Ze względu na niebanalny wątek jednoaktówka Bogaczowej wyróżnia się na tle dorobku pozostałych uczniów Kolady, szukających tema-

tów w życiu nizin społecznych, zdegenerowanej młodzieży i innych ludzi w jakiś sposób pokrzywdzonych przez system społeczny, i nieumiejących odnaleźć się w dzisiejszych czasach. Pisarka skupia się na życiu psychicznym Nataszy, na jej indywidualnym losie, który stał się pretekstem do pokazania jeszcze jednego wariantu gry i maski w teatrze życia. Bohaterka przekracza realność tylko w swojej wyobraźni. Obecna jej szkoła i koleżanki z klasy przeistaczają się w jej imaginacji w dziewczyny z tamtych lat w szkolnych fartuchach i białych kokardach. Stereotypowe zachowania nauczycieli i niezmieniające się zasadniczo od lat życie szkoły ułatwiają Nataszy kamuflaż i grę w jej teatrze, który fizycznie odbywa się przecież w życiu realnym, gdzie tylko ona jedna jest aktorką i ona jedna wie, gdzie mieści się granica między tym, co istnieje teraz, a tym, co jest odtwarzane. Wszystko dzieje się bowiem w jej świadomości. Ciągłe przeplatanie się tego świadomościowego teatru z realnością decyduje o specyfice sztuki Bogaczowej. Jej nowum polega na ukazaniu takiej właśnie formy wzajemnego przenikania życia i teatru.

W podobnym stylu utrzymana jest inna oryginalna sztuka tej autorki – *Iluzjon*. Paweł Rudniew uznał ją – obok *Plasteliny* Sigariewa – za najlepszy dramat w zbiorze *Próba*. Nazwał zaskakującym tekstem, przedstawiającym „tragiczną klaunadę, tragiczną historię miłości”¹. Tę historię opowiada piętnastoletniej uczennicy ekscentryczna dama w sfatygowanym stroju cyrkowej iluzjonistki, codziennie siadująca na parkowej ławeczce razem z wypchanym pudłem na smyczy. Występowała niegdyś w cyrku w parze z ukochanym mężem Edgarem, który zginął w wypadku samochodowym. Przestała pracować, lecz nie może zapomnieć o partnerze. Tę pamięć przedłuża, każdego dnia nosząc ubranie artystki: suknię z aksamitu i brokatu z kolorowymi piórami i cekinami oraz perukę. Przenosi w realne życie część innej rzeczywistości, która w przeszłości była całym jej światem. Nie potrafi pogodzić się z odejściem Edgara. Jej zagracony pokój jest obwieszony afiszami i jego fotografiami. Nigdy tu nikogo nie wpuszczała, do czasu, kiedy poznała rozczarowaną miłością nastolatkę. Udziela jej dobrych i – jak się okazuje – skutecznych rad. Dziewczyna odwiedza „miejscową wariatkę” akurat wtedy, kiedy ta się przebiera. Demaskuje ją, a raczej jego, Edgara, który chodząc w stroju Stelli

¹ П. Руднев: *Страшное и сентиментальное*. „Новый мир” 2003, № 3, s. 184.

w ten sposób przedłużał jej życie, a sobie niósł ukojenie. Stella i Edgar w jednej postaci – to ostatni występ zrozpaczonego iluzjonisty. Nie ma barier między życiem i sztuką. Łączy je magiczna nić – nieograniczona ludzka wyobraźnia i fantazja. „Iluzjon Stelli i Edgara Pokrowskich” był dla nich wszystkim – i życiem realnym, i teatrem. A życie w ogóle czyż nie jest jednym wielkim iluzjonem? – zapytuje pisarka. Wszystko w nim jest możliwe, skoro zbuntowana nastolatka dała się pochłonać opowieści o pięknej miłości i przeszła metamorfozę, czego dowodem jest zrozumienie sytuacji Edgara i współczucie mu. Ale jeszcze większą siłę ma zaczarowany świat iluzji, w którym można oglądać różowe, żółte i zielone gołębie, ożywić wypchanego białego pudła i zobaczyć w Edgarze zmarłego dziesięć dni temu ojca. W końcowej scenie jednoaktówki Bogaczowej uczennica przebiera się za Stellę, a Edgar zakłada swój strój iluzjonisty. Jak podaje tekst poboczny, „tworzą wspaniałą parę”, która w takt muzyki zaczyna wykonywać swój popisowy numer. Być może u kresu życia Edgarowi uda się przeżyć na nowo najlepsze chwile z dawnych lat. Długo nosił w sobie wizerunek Stelli i wierzył w jej istnienie u swego boku, teraz zaś widzi ją w nowej przyjaciółce, w przyjaznej duszy, której nie spodziewał się już nigdy poznać. Tak zapewne należy rozumieć treść tej niewielkiej sztuki, która – podobnie jak inne utwory pisarki – kończy się dobrze, daje bowiem bohaterom nadzieję na rozpoczęcie w życiu wszystkiego od nowa. I z tego względu *Iluzjon* również wyróżnia się na tle dramatów innych uczniów Kolady, którzy opracowują zwykle te ciemne strony dzisiejszej rzeczywistości i rezygnują z finałów sugerujących jakikolwiek cień szansy na lepsze jutro w nieciekawej egzystencji bohaterów.

Olga Bieriesniewa też nie drąży „czarnych” tematów, skupiając się – podobnie jak Bogaczowa – na osobistych przeżyciach postaci, stosując też kamuflaż we wzajemnych kontaktach bohaterów. Każe im odgrywać rolę takich postaci, jakimi chcieliby naprawdę być, później – tak samo jak Kolada – zmusza ich do otwarcia się, do szczerości i zawarcia przymierza z tymi, którym nie mówili całej prawdy. Pokazuje zwykle ludzkie przypadki. Porusza takie sprawy, jak na przykład sukces zawodowy, życie rodzinne, przyjaźń, powodzenie życiowe i szczęście. W dramatach *Bieg byków* i *Klepsydra*, objętych jednym wspólnym tytułem *Tańce wiosenne*, wszystko to odnosi się do koleża-

nek szkolnych i ich kolegi z jednego podwórka, którzy spotykają się po latach i chwalą się swoimi osiągnięciami. Coś bliskiego łączyło ich w latach młodości, ale przywołanie wspomnień rodzi jakieś zadawanie pretensje, potwierdza, że coś wówczas zaszło między przyjaciółmi. Nie wyglądają na zadowolonych z tego spotkania, choć – jak się potem okazuje – sami go zainicjowali i nie chcą w przyszłości zrywać kontaktu. Prawdę ujawnia druga sztuka – *Klepsydra*, z której dowiadujemy się, że bohaterowie nie są zadowoleni ze swojego życia. Walera pije i wstydzi się pracy agenta reklamowego, bo roznoszenie ulotek i zachwalanie wycieczek zagranicznych uważa za pracę nieodpowiednią dla trzydziestosiedmioletniego mężczyzny. Walentyna zajmuje nieznaczące i mało płatne stanowisko w biurze. Swietłana zaś właśnie straciła swoją firmę i chociaż uchodziła za najbogatszą, z radością wróciła na stare śmieci. Kupiła mieszkanie Walery, które podobało jej się w młodości. Lubiła tu przychodzić, choć matka kolegi wytykała jej zawsze brak manier i dobrego smaku. Wszyscy tęsknią za starym podwórkiem, chcą posiedzieć na zniszczonej piaskownicy, wspominają rozmowy z dawnym dozorcą, zwłaszcza nawiązują do dawnych przeżyć. Obie kobiety kochały się kiedyś w swoim koleździe. Dziś muszą zdecydować, która przy nim zostanie. Nie liczą już w swoim życiu na nic ciekawego. Obie mają za sobą nieudane związki i chcą zacząć wszystko od nowa. W pustym pokoju na kartonach „nakrywają do stołu”. Przy butelce wódki rozpamiętują stare dzieje, przeżywają wszystko jeszcze raz. Podkreśla to symbolika tytułu drugiej sztuki. Bohaterowie jakby odwracali klepsydre, bo przesypał się w niej już piasek ich przeszłości, którą teraz znów przywołują. Odwracanie klepsydry co jakiś czas może oznaczać stałe powroty do przeżytych lat, niweczące plany na nowe życie, choć czasem próba spojrzenia wstecz może mieć znaczenie przełomowe w życiu człowieka. Bieriesniewa w każdym razie nie daje gotowej na to odpowiedzi. Porusza częsty w dramaturgii uczniów Kolady temat zmarnowanego życia i poczucia niespełnienia. Tytuł pierwszej sztuki – *Bieg byków* – jest metaforą pogoni w życiu nie za tym, za czym trzeba, metaforą ciągłego pośpiechu oraz krzątania bez skonkretyzowanego celu i bez sensu. I w końcu na półmetku życia okazuje się, że niczego ważnego nie udało się osiągnąć. Wspomnienie *Wiśniowego sadu* ma zwrócić uwagę na związki z twórczością Czechowa, które mogą zaważyć na ostatecznym kształcie przesłania obu omówionych dramatów. Trady-

cje dramaturgii Czechowa ujawniły się tu również w spowolnieniu tempa akcji i nieobecności w jej biegu zaskakujących wydarzeń. Punkt ciężkości zawiera się w rozmowach bohaterów, w odkrywaniu ich stanów wewnętrznych, stopniowym poniechaniu gry przed innymi oraz odsłanianiu swojego prawdziwego oblicza.

Sztuki Bieriesniewej odzwierciedlają charakterystyczną dla dramaturgii młodych autorów lakoniczność, koncentrację na przerzucaniu się słowami, oszczędną rejestrację pewnych zjawisk, bez wyraźnej chęci wskazywania jakichkolwiek rozwiązań. Grigorij Zaslavski przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje w nieznamomości reguł klasycznego dramatu oraz teatru i dążenie do ułatwienia dostępu napisanej sztuki do widzów i czytelników, którzy – według przypuszczeń niedoświadczonych dramaturgów – wolą utwory krótkie, żeby nie nudzić się w teatrze i też nie tracić zbyt dużo czasu na czytanie itp.² Krytyk uważa, że wszelkie odwołania do klasyki mają za zadanie w większości najnowszych dramatów podbudować autorytet niedoświadczonego autora. Bieriesniewa szuka jeszcze swojej właściwej drogi twórczej. Popełnia, jak zresztą wszyscy, błędy. Jej powoływanie się na Czechowa można usprawiedliwić, wszczepianym przez Koladę swoim uczniom, wielkim szacunkiem dla twórczości autora *Mewy*.

Dramat Bieriesniewej *Próba* zapowiada już, jeśli nie mistrza tego gatunku, to w każdym bądź razie wartościowego dramaturga, który zaczyna pojmować, czym w swej istocie jest teatr i pisane dla niego utwory. *Próba* otwiera zbiór sztuk pod tym samym tytułem i jest, *nomen omen* próbą wzniesienia się ponad „fotograficzność i krzykliwość” najnowszych dramatów, jak określa je Julia Matafonowa, zadająca pytanie, czy młodzi autorzy zdobędą się wreszcie na „художественные обобщения и проникновение в глубины духа”³, co – według niej – należy rozumieć również jako posuwanie się do przodu w rozwoju twórczym. Tytuł sztuki odnieść można nie tylko do autorskich wysiłków pisarki. Głównie chodzi o teatralną próbę, na której opiera się treść utworu, ale również o moment przełomowy w życiu bohaterów, którzy muszą zdecydować, jak potoczą się dalsze losy ich związku. Występują dwie osoby, Reżyser i Aktorka, będące w życiu

² Zob. Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Современная пьеса на полпути между жизнью и сценой*, 30 апреля 2004. www.zaslavsky.ru/drama.

³ Ю. МАТАФОНОВА: *Когда кричат „Спасите наши души!” („Тупиковый эффект” новой драмы)*. „Урал” 2005, № 7. www.livejournal.com/users/kolyadanik.

prywatnym kochankami, którzy w przygotowywanym przez siebie spektaklu grają rolę Jej i Jego, tj. sławnej aktorki i studenta, któremu artystka udziela wywiadu. Stereotypowe pytania i tego samego rodzaju odpowiedzi rozwijają przed odbiorcą odwieczne damsko-męskie tematy i problemy, które w tym samym stopniu co Jej i Jego dotyczą Aktorki i Reżysera. Kochankowie nie mogą się powstrzymać, by nie mówić do siebie słowami sztuki. Spierają się na temat jej przesłania, komentują sens i znaczenie wypowiedzianych przez Niego i Nią sądów oraz opinii na temat gry aktorskiej, talentu autora, który sztukę napisał, na temat tego, co jest ważne w życiu kobiety i jak do tego odnosi się mężczyzna itp. Aktorka proponuje reżyserowi, by rozwinął poruszane przez młodego autora problemy tak, żeby mogły pokazać w pełni osobowość kobiety i jej potrzeby. Ten zaś broni racji mężczyzn, podobnie jak On. Rzeczywistość teatralna łączy się z realną, teatr z życiem, życie z teatrem. Świetnie to ujął w swojej bardzo krytycznej recenzji Paweł Rudniew:

В театральные репетиции вклинивается личная жизнь, сюжет пьесы замещается реальными взаимоотношениями. Театр становится реальностью, реальность – театром, и в этом глубоко естественном для Коляды и его учеников соединении конфликт оказывается соположен душевному покою. Жизнь и сцена сливаются в одну протяженную историю противоречивых человеческих отношений⁴.

Mamy więc w dramacie Bieriesniewej kolejny w „szkole” Kolady interesujący wariant wzajemnego przenikania się świata teatru i życia realnego. Do scen teatralnych z Nią i Nim życie prywatne Aktorki i Reżysera dopisuje swoje zakończenia, i odwrotnie – zachowanie twórców przedstawienia wyjaśnia niedopowiedziane myśli bohaterów sztuki. Zagadnienia poruszane w sztuce inspirują Reżysera i Aktorkę do rozmowy, a kiedy dochodzi między nimi do spięć, rzeczywistość teatralna podpowiada im w najpiękniejszych słowach, jak łagodzić konflikty. Dodatkowym atutem dramatu Bieriesniewej jest zrytmizowanie dialogu, co podkreśla teatralność *Próby* i jest czynnikiem niwelującym zatargi między bohaterami oraz ujednoliciającym język tekstu utworu. Warto przytoczyć krótki fragment:

⁴ П. Руднев: *Страшное...*, s. 183.

Она. Записывай. Да сбрось ты эти тряпки. [...] Подумаешь, какая птица. Всё чистое, сама вчера стирала. Записывай. Пол женский. Возраст двадцать два. Не привлекалась. В партиях не состояла. Что ещё?

Он. Мне нужно правду. Без вранья. Согласна?

Она. Как говорится, скончалась бабушка от смеха, не приходя в сознание. Правда? С чем её едят? Ладно, ладно глазёнками сверкать. Раз науке надо – будем отвечать. Обманывать не стану. Ну, спрашивай⁵.

Bieriesniewa i Bogaczowa piszą dramaty psychologiczne. Skupiają się na stanie ducha ludzi, którzy powracają czy to w myślach, czy to w rzeczywistości do przeżytych lat i po głębokiej refleksji dochodzą do wniosku, że to, co najlepsze, mają już za sobą. Dążą więc wszelkimi sposobami do odtworzenia choćby strzęпка przeszłości, aby nie tylko przeżyć wszystko jeszcze raz, ale też żeby móc naprawić błędy młodości i zacząć od nowa. Obie autorki – jako uważne studentki Kolady – korzystają, na swój sposób, z utrwalonych w jego dramaturgii zasad konstrukcji akcji, między innymi z gry, kamuflażu, zrzucania maski, szczerých wynurzeń bohaterów i ich wzajemnej akceptacji w finale sztuki. Wyjątkowe miejsce zajmują w ich twórczości dramaturgicznej specyficzne połączenia teatru z życiem i życia z teatrem, tworzące nowe warianty rozmywania granic między nimi. *Iluzjon* i *Próba* dają niezłe świadectwo tym dwóm uczennicom Kolady, które wprawdzie nie mogą pochwalić się jeszcze zbyt dużym dorobkiem, ale to, co już zrobiły, zapowiada interesujące i pomysłowe autorki, już bardzo dobrze znające się na sztuce teatru, prezentujące profesjonalny warsztat dramaturgiczny.

⁵ О. БЕРЕСНЕВА: *Репетиция*. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2002, s. 10–11.

Zakończenie

Doświadczenie z Tutanchamonem

Swego czasu Kolada zadał na seminarium egzotycznie brzmiący temat *Tutanchamon*, oczekując od swoich uczniów ich własnej interpretacji tego wyrazu i sposobu wykorzystania go w treści dramatu. Samego Koladę urzekła głównie melodyka słowa. Zawsze miał słabość do wyrazów i zwrotów o niebanalnym brzmieniu, pięknych, magicznych, wywołujących niezwykle skojarzenia. Lubił grać słowem. Wy-myślny tytuł zapowiadał inność bohaterów, wyjątkowość tematyki i problematyki. Pisarz ubolewał, że istnieje tyle pięknych i uduchowionych określeń, którymi mógłby zatytułować swoje sztuki, ale nie udało mu się jakoś ich jeszcze napisać. Wykorzystał za to *Tutanchamona*. Tytułem tym opatrzył historię trzech kobiet po przejściach pragnących wyjść za mąż i wreszcie się ustabilizować. Jedna z nich, Asia, znalazła w końcu narzeczonego i przygotowuje się do wesela, postępując według wróżbiarskich zaleceń mianującej się okultystką, niejakiej matki Teofanii. Wierzy we wróżby i przepowiednie, wydaje jej się zatem, że portret Tutanchamona, którego uważa zresztą za jakiegoś egipskiego boga, będzie odpowiednim przedmiotem, razem z udomowioną sową tworzącym archaiczny i magiczny klimat w jej mieszkaniu. Kiedy naręczony zaczyna spóźniać się, często powtarzane, nowo poznane słowo „Tutanchamon” staje się wyrazem jej zdenerwowania, które wyładowuje w taki właśnie sposób. Autor sztuki nasycy się brzmieniem tej nazwy, choć w jego utworze nie odgrywa ona najważniejszej roli. Ulega to jednak zmianie w chwili pojawienia się narzeczonego Asi, mężczyzny niezdecydowanego, słabego, życiowego nieudacznika, całkowicie uzależnionego od woli owej matki Teofanii, nazywanego

ironicznie przez kobiety Tutanchamonem. Fałszywa wróżka rozwiewa wszystkie mity, ogłaszając, że chodziło jej tylko o zdobycie męża. Nie potrafiąc sobie poradzić z kobietami i zdecydować się na którąś z nich, ów „Tutanchamon” salwuje się ucieczką. Gra imieniem egipskiego faraona wskazuje na niewłaściwość jego użycia przez bohaterów, co – w zamierzeniu autora – miało dawać efekty komiczne, a także zaznaczać, że w życiu postaci sztuki wszystko układa się nie tak. Potwierdza to również jakiś nie taki koloryt nieznanego, celowo budowany przez Koladę z różniących się od siebie zasadniczo symboli: Tutanchamon, wędrująca po ulicach grupa wznosząca okrzyki „Hari Kriszna”, trzy tajemnicze staruszki, pojawiające się co jakiś czas w akcji dramatu, fałszywa wróżka, nosząca niepasujące do tego, co robi, imię „matka Teofania”. Asia wszystko to „wrzuca do jednego worka”, nazywając astrologią, którą zainteresowanie – jej zdaniem – wywołuje pozytywne emocje. Obraz tej dziwnej egzotyki uzupełnia miejsce akcji – Kuba, oczywiście nie ta właściwa. Mieszkańcy nazywają tak tę część miasta, która przypomina półwysep, wchodzący klinem w duży miejski staw. Ten uduchowiony ornament sztuki, której celem jest wzbudzenie zainteresowania odbiorcy, spełnia także swoje najważniejsze zadanie – ukazuje psychikę bohaterów, ich rozpaczliwe próby zwrócenia na siebie uwagi, a tym samym pokonania niszczącej ich osobowość pustki i samotności. Tworzy też humorystyczne efekty, które podkreślają, że w życiu bywa, tak jak mówi sam Kolada, różnie – i tragicznie, i komicznie. Przynajmniej takie wrażenie musi sprawiać treść dramatu, w innym razie przedstawiona w nim rzeczywistość zostanie pozbawiona autentyczności, będzie sztuczna i nieprawdopodobna. Wszystkie elementy składowe dramatów Kolady, nawet te wydające się zrazu błahostkami, odgrywają w nich istotną rolę. Wszystko jest w tych dramatach przemyślane, zgrane ze sobą, nawet to, co wydaje się niedopasowane, wzajemnie się wykluczające, niedorzeczne i dziwne. Nie tylko więc melodyjność wyrazu „Tutanchamon” została wykorzystana przez Koladę. Pisarz przydzielił mu znacznie więcej funkcji, choć – w sposób wymyślny i celowy – stwarzał pozory, że nie jest on w jego utworze najistotniejszy, niemniej nazwa ta decyduje nawet o specyfice środków artystycznego wyrazu w sztuce, włącza do gry, przede wszystkim zabawy jego znaczeniami, pomaga odkrywać psychikę bohaterów, demaskować ich stany emocjonalne. Ułatwia również przełamanie oporów w kontaktach z drugim człowie-

kiem. Pozwala ukrywać skrępowanie w szczerym przyznawaniu się bohaterów do swoich słabości. Zanim wszakże dojdzie do takiego stanu, udiwnione słowo, egzotyczny wyraz, paradoksalnie, wspomaga kamuflaż, udawanie i maskowanie przez postacie swoich prawdziwych intencji. Mamy więc w dramatach Kolady bohaterów, których osobowość naświetlana jest psychologicznie, nie bez udziału gry jakimś efektownym słówkiem, w stosownej chwili odpowiednio podsycającym emocje.

Bliską właściwego rozumienia klimatu tworzonego przez egzotycznie brzmiące imię egipskiego władcy okazała się Nadieżda Kołtyszewa, której dramaturgia stara się w pewnych aspektach naśladować twórczość Kolady. Akcję swojego *Tutanchamona* umieściła ona na cmentarzu, gdzie doszło do spotkania i konfrontacji dwóch rodzin. Treść jej dramatów opiera się na niezamierzonych spotkaniach. W miarę rozwijania się akcji odkrywane są elementy wspólne. Podobnie dzieje się również w tej sztuce. Na cmentarz przybywa na czele z babcią i małym prawnukiem familia Gorbunowów, która chce uczcić dzień urodzin pochowanego tu syna, zmarłego kilka lat temu wskutek przedawkowania narkotyków. Natomiast rodzina Bykodorowów zjawia się tutaj, aby odwiedzić grób matki. Są wstrząśnięci niedopatrzeniem zarządzających cmentarzem, którzy na zakupionym już dawno miejscu pozwolili pochować syna Gorbunowów. Wszczyzna się więc kłótnia, która pod koniec akcji zacicha, następuje porozumienie, bohaterowie raczą się wódką, wspominają zmarłych, choć wcześniej obrzucali się inwektywami, a nawet doszło między nimi do rękoczynu. O tym, że znajdują się na miejscu kultu, wymagającym zachowania spokoju, ciszy, szacunku dla zmarłych, przypomina im bezdomny, żyjący tu od lat i śpiący pod stertą suchych liści na sąsiednim, zaniedbanym grobie. Wszyscy nazywają go Tutanchamonem, według jego własnej wersji: „mieszkam t u t a (czyli tutaj), a zwą mnie N c h a m o n”. Kołtyszewa – chcąc naśladować nauczyciela – zagrała słowem, wprowadzając w ten sposób do swojej sztuki element humorystyczny, przejawiający się wszakże najbardziej w języku kłócących się rodzin i w ich zachowaniu. Jednak zabawnie – podobnie jak w sztukach Kolady – wcale nie jest, za bezczeszczenie miejsca pochówku trzeba bowiem zapłacić wysoką cenę, taką jaką płacono za penetrację grobów faraonów. Kłątwa Tutanchamona, w przypadku sztuki Kołtysewej – przywoływanie kłócących się rodzin do porządku i zlekceważone

przez nie ostrzeżenie Tuta-Nchamona, kończy się śmiercią trzyletniego chłopca, który niepilnowany przez zajętych sprzeczaniem się i pijacką libacją rodziców wpadł do grobu i skrzył sobie kark. Rozpacz młodej matki, miotającej się bezradnie po cmentarzu, kończy dramat Kołtyszewej.

Autorka zgodnie z naukami swojego mistrza najpierw poprzez skandal, potem wyciszenie i pogodzenie się obu stron pokazuje podobieństwo charakterów ludzkich, pragnienie zbliżenia się do drugiego człowieka, wzajemnego zrozumienia, nawet w takiej sytuacji, jaka zaistniała na cmentarzu. Jednakowoż nie stosuje przy tym wymyślnych sposobów rozpoznawania osobowości bohaterów, nie posługuje się w tym celu grą, lecz koncentruje się raczej na scenkach rodzajowych, prezentujących typowe rosyjskie charaktery, kształtowane nie bez udziału układów społecznych. Kołtyszewa – naśladując Koladę i znając treść jego *Tutanchamona* – stara się stworzyć w swojej sztuce odpowiedni do jej tytułu klimat. Ale udaje jej się tylko uzupełnić rysunek wyglądu zaniedbanego cmentarza. Oprócz więc bezdomnego wyłaniającego się z liści niczym mumia egipskiego faraona z grobowca, widzimy siedzącą przy grobie wnuka babcię, która ciągle wieszczy o nieszczęściach i przywołuje do porządku skłócone rodziny. Są posępni grabarze, zajęci wykopywaniem dołów z zamiarem zamaskowania ich „w przeszłości” gałęziami jodły, zaniedbane groby, mieszczące się jeden przy drugim, oraz alejki wypełnione masami żebraków i bezdomnych. „Nigdy i nigdzie nie było u nas porządku” – pierwsze zdanie obszernego wstępu opisującego pejzaż cmentarza uświadamia od razu, że dzisiejszemu miejscu pamięci daleko do majestatyczności, zagadki, magii i tajemnicy egipskich grobowców. Nieuporządkowany cmentarz podkreśla brak ładu i spokoju w duszach bohaterów, zniża powagę miejsca, sugeruje również, iż wszystko to jest wynikiem upadku wartości i – co się z tym łączy – braku szacunku dla tradycji, dla pamięci o tych, którzy odeszli. Do niepotrzebnej śmierci dziecka doszło wskutek zarówno niedopatrzenia rodziców, głupoty ludzkiej, jak i braku odpowiedzialności oraz tak bardzo dziś potrzebnego, nie tylko w tym wypadku, profesjonalnego nadzoru nad wszystkim, co się robi. Kołtyszewa – tak jak i Kolada – wyciąga z jednego zdarzenia szereg bardzo aktualnych wniosków dotyczących współczesnej rzeczywistości. Słowo „Tutanchamon” stało się dla niej pretekstem do opowiedzenia niewielkiego epizodu z życia dwóch rodzin, ale za jego po-

średnictwem także do sprowokowania odbiorcy do poważnej refleksji na temat tego, co dzieje się wokół nas, i jaki to ma wpływ na życie poszczególnych ludzi. W charakterystyczny dla siebie sposób pisarka połączyła podstawowe wykorzystywane przez nią metody ukazywania świata (spotkanie z drugim człowiekiem, odnalezienie wspólnych cech) z podpatrzonymi u Kolady i przekształconymi zgodnie z jej własnym warsztatem sposobami przekazu artystycznego (rozbudowany tekst odautorski, długie narracyjne wstępy, w których stara się naśladować swobodny styl Koladowskiej gry z czytelnikiem, wtrącanie do „soczystego” języka bohaterów uduchowionych wyrazów zwracających uwagę, połączenie pierwiastka komicznego z dramatycznym).

W sztuce Anny Bogaczowej nazwę „Tutanchamon” nosi sklep ze starociami pokrytymi grubą warstwą kurzu. Prowadzi go Gospodarz, który z wielką miłością odnosi się do znajdujących się tu unikalnych przedmiotów: starych obrazów, waz, statuetek, zegarków, broni, szczególną sympatią darząc komplet siedmiu marmurowych słoników. Wystawia to wszystko na sprzedaż, ale cieszy się, jeśli nikt niczego nie kupuje, trudno mu bowiem rozstać się z ulubionymi rzeczami i przekazać je w nieodpowiednie ręce. Jak faraon egipski w swoim grobowcu strzeże nikomu niepotrzebne, choć posiadające niepowtarzalny urok, drobiazgi. Znakiem nowych czasów są w antykwariacie ceny (99,99 rubli) i propozycje mało atrakcyjnego przedmiotu jako darmowego dodatku do poważniejszego zakupu, jak również tabliczki na szyjach słoników z wypisanymi na nich prośbami o wsparcie finansowe na odrestaurowanie znajdujących się tu zabytków. Wszystko wskazuje na to (łącznie z pisownią tytułu – *Тутанхамонь*), że akcja toczy się w XIX stuleciu, ale związek z dzisiejszymi czasami jest również bardzo wyraźny. Antykwariat symbolizuje odchodzącą w przeszłość epokę pewnych wartości, czasy poszanowania dla prawdziwego piękna, a o tym, że teraz gusty są niewybredne, świadczy zainteresowanie odwiedzających sklep raczej łopata, którą zostawili tu przypadkowo wieśniacy, niż archaicznymi, choć bardzo atrakcyjnymi drobiazgami. Podobnie jak pozostałe sztuki Bogaczowej i ta pokazuje przywiązanie do przeszłości, chęć jej przeżywania przez bohatera od nowa, życie wspomnieniami poprzez kontakt ze związanymi z nią zabytkowymi przedmiotami. Jak widać to w omówionych już tu dramatach pisarki: *Uczyć się, uczyć się, uczyć się...*, *Iluzjon*, powrót do wspomnień odgrywa kluczową rolę. Jest to cecha zbliżająca jej twórczość do pisar-

stwa Kolady, który w swoich utworach podkreśla zbawienną wręcz rolę wspomnień w życiu jego bohaterów. Nie są one, co prawda zasadniczą częścią składową sztuk, tak jak u Bogaczowej, ale dla postaci mają wartość istotną – można się nimi pochwalić przed drugim człowiekiem, że coś się w tym pustym, samotnym życiu jeszcze posiada. Najczęściej wszystko w sztukach Kolady zaczyna się właśnie od wspomnień, które pod koniec akcji okazują się zwykle wyolbrzymioną, upiękkszoną, a nawet czasem nieprawdziwą historią. W dramatach Bogaczowej są zaś dla bohaterów wszystkim, stanowią więc podstawę konstrukcji utworu.

Interesującą symbolikę Tutanchamona przedstawiła w sztuce o tym tytule Tatiana Fiłatowa, która skoncentrowała się na sile władzy, jaką daje stanowisko faraona, co zaznaczyła już w motcie do swojego utworu: „żadne prawo na to nie zezwala, ale prawo zezwala faraonowi robić wszystko to, co tylko zechce”. Tym „faraonem”, który wszystko może, jest w dramacie aktor grający w swoim teatrze zawsze główne role. Zbliżająca się starość, utrata głosu i energii życiowej zachwiała jednak jego pozycją. Jeszcze bardziej zagraża mu nowo przyjęty młody aktor, który w przygotowywanej sztuce o Tutanchamonie pragnie zagrać główną rolę, proponując starszemu koledze udawanie mumii, żeby „wilk był syty i owca cała”. Podupadający aktor nie daje jednak za wygraną, nadal trzyma w ryzach reżysera i ma we wszystkim decydujący głos. Uduje mu się nawet w końcu podporządkować sobie stanowczego i ambitnego młodego kolegę, który z uporem, pewnością siebie i konsekwencją dążył do zdobycia w teatrze pierwszej pozycji. *Tutanchamon* tak jak cała twórczość Fiłatowej, jest pełen niedopowiedzeń, urwanych zdań, wieloznacznych słów, skrytych myśli, niezwykłych doznań i emocji. Bohaterowie mówią zawsze o jakimś tajemniczym wydarzeniu z ich przeszłości. Stary aktor chce odbudować swoją pozycję i autorytet poprzez celowe zatajenie szczegółów jakiejś niesamowitej historii, która przydarzyła mu się w górach za granicą. Komuś tam w czymś pomógł, ktoś jemu uratował życie, a do tego trzeba było mu jeszcze zabić i zjeść swojego ukochanego psa. Konkrety nie wychodzą na jaw, wszystko pozostaje w sferze domysłów, ale na tym właśnie polega cały urok sztuk Fiłatowej i w tym tkwi ich istota. Prywatne życie aktora, jak sugeruje autorka, jest zagadką podobną do tej, którą skrywa grany przezeń Tutanchamon, a teraz ma za zadanie otoczyć go aurą tajemniczości potrzebną mu do zwrócenia

uwagi na siebie. Tajemnica wydaje się fascynująca, zwłaszcza jeśli osnuta jest wokół jakiegoś złego czynu. To najbardziej nurtuje Fiłatową, która stara się wniknąć w psychikę człowieka zauroczonego złem i pragnącego posłużyć się nim dla swoich ukrytych celów. W *Tutanchamonie* wszyscy mają jakieś zatajone, niedobre zamiary, wszyscy chcą osiąść władzę, żeby robić to, co jest niedozwolone.

Zadany przez Koladę temat najbardziej odpowiadał Fiłatowej, czerpiącej natchnienie z zagadki, z niemożliwej do odkrycia tajemnicy i wiążącej się z tym wieloznacznej, prowokującej rozmowy. Uprawia ona dramat psychologiczny. To bodaj jedyna cecha, która łączy ją z dramaturgią nauczyciela. Jest inna niż pozostali jego uczniowie. Chociaż Fiłatowa pisze też o ludziach nieumiejących znaleźć swojego miejsca na ziemi, dziwnych, często osamotnionych, niepotrafiących ustalić swojej tożsamości, to nigdy nie dąży do tego, aby pokazać jakąś nić wiążącą tych ludzi z innymi. Bohaterowie jej sztuk nie szukają na siłę, jak w utworach Kolady, towarzystwa. Rozmawiają ze sobą tak, żeby nic nie powiedzieć, nie potrafią i nie chcą być szczerzy, daleko im do pragnących za wszelką cenę zbliżyć się do drugiego człowieka i wypowiadać się przed nim postaci z dramatów wykładowcy Fiłatowej. Taka wylewność daje możliwość odnalezienia w człowieku czegoś dobrego, szlachetnego, do czego Kolada usilnie dąży. Fiłatowa przeciwnie – im bardziej zagłębia się w życie wewnętrzne postaci, tym częściej odnajduje na dnie ich duszy coś niepokojącego, niepojęty pociąg do zła, które może dostarczyć nieopisanych doznań. Szkoda, że niebanalne, metaforyczne dramaty Fiłatowej nie znalazły jeszcze swojej szerokiej drogi na sceny teatrów. Są niezwykle interesujące, oryginalne, ale też dosyć trudne do zrozumienia i do zagrania. Unikają jednoznacznej interpretacji ze względu na swój enigmatyczny, choć frapujący język, gęsto przetykany niedomówieniami, zdaniami bez orzeczeń, niedającymi się od razu rozszyfrować metaforami i aluzjami.

Dramaty napisane pod wpływem hasła „Tutanchamon” są ściśle związane ze specyfiką metody twórczej poszczególnych autorów, z ich własnym widzeniem świata i własnym pojmowaniem kształtu artystycznego utworu przeznaczonego na scenę. Te utwory przejawiają, tak jak inne ich dramaty, takie same cechy, które wcześniej zapożyczyli z bogatej i zajmującej twórczości Kolady. Podobnie rzecz się miała ze scenicznymi przeróbkami prozy Puszkina, zawartymi w tomie

Zamieć. W szczególnej mierze uwidoczniły się psychologiczne aspekty w kreacji postaci, na co Kolada zwracał zawsze baczną uwagę. Jego uczniowie podążają właśnie drogą psychologicznego ujmowania postaci. Celem dramaturgicznego przekładu utworów Puszkina było rozwinięcie osobowości jego bohaterów, zdynamizowanie zdarzeń, dodanie ekspresji opowiadanym przez autora *Eugeniusza Oniegina* historiom. Działo się to za sprawą dialogu, który w prozie, siłą rzeczy, musiał ustępować miejsca narracji. Dialog dramaturgiczny uczynił romantyczne opowieści bardziej wyrazistymi i barwnymi¹. W sztuce Bogaczowej *Ibrahim*, według niedokończzonej powieści *Murzyn Piotra Wielkiego*, opisy tła historycznego zostały przeniesione do tekstu pobocznego, a na plan pierwszy wysunęły się postacie Nataszy i Ibrahima, w dziele Puszkina bardzo bierne i poddające się woli Piotra Pierwszego. Autorka, jak zawsze, koncentruje się na psychologicznym rysunku swoich bohaterów, każąc im przy tym myśleć, mówić i działać energicznie. Nie bacząc zatem na rady swojego wielkiego opiekuna, Murzyn rezygnuje z ręki Nataszy, skoro ta nie darzy go uczuciem. Razem wymyślają sposób, w jaki ułagodzą jej rodziców i wybrną z niezręcznej sytuacji. Monologi i obszernie wypowiedzi dialogowe bohaterów odsłaniają ich skomplikowane życie wewnętrzne, które w pierwowzorze utworu prawie nie istniało, gdyż Puszkiniowi jako romantykowi zależało bardziej na wyeksponowaniu niezwykłości losów bohaterów. Dotyczy to głównie *Opowieści Bielkina*, najczęściej eksplloatowanych przez uczniów Kolady.

W dramaturgicznym wariancie *Zamieci* Sigariew wszystkie wydarzenia, które przyciągały uwagę Puszkina, umieścił poza sceną. Poznajemy je jedynie ze szczątkowej relacji świadków, którzy wspominają o nich na balu – głównym miejscu akcji dramatu, świetnie maskującym spotkania Maszy z Władimirem i jej przygotowania do ucieczki z nim. Dramaturg skupił się na działaniach postaci oraz – co w jego twórczości jest bardzo ważne – na osobowości bohaterów, zwłaszcza na barwnych kobiecych charakterach. Sigariew – podobnie jak Kolada – potrafi odkryć duszę kobiety i oddać w jej ręce wszelką inicjatywę. Płochliwa i delikatna Puszkiniowska Masza jest u niego

¹ Por. H. MAZUREK: *Proza Aleksandra Puszkina w dramaturgicznym przekładzie pisarzy najmłodszej generacji*. W: *Dialog w literaturach i językach słowiańskich*. Red. W. LASZCZAK, A. WIECZOREK. Opole 2003.

zdecydowana na wszystko, stanowcza, doskonale potrafiąca ukrywać swoje zamiary przed rodzicami. To, co wielki poeta przedstawił jako zrządzenie losu, w ujęciu Sigariewa wynikało z inicjatywy człowieka, który jest nie mniej niepoznawalny i tajemniczy niż wypadki jego życia. Przewrotnie pisarz we wprowadzającym tekście odautorskim personifikuje los, nadając mu postać kapryśnej i nieprzewidywalnej kobiety, którą – jak podpowiada – nie zawsze trzeba się przejmować. W *Zamieci* pozostał wierny dwuaktówce, którą uprawia Kolada, uważając ją za najlepszą zewnętrzną formę dramatu, a z dialogu uczynił najlepszy środek do poznania człowieka. Podobnie jak większość uczniów, rozbudował narracyjne partie sztuki, ale skonstruował je po swojemu, zawarł w nich uniwersalne, głębokie refleksje o zmieniających kolejach ludzkiego życia. Ukształtował je na wzór samodzielnych miniatur, mających charakter prozy poetyckiej.

Idąc śladem Kolady, Olga Bieriesniewa zajęła się *Damą pikową*. Zmieniła zasadniczo przesłanie tekstu Puszkina. Tytuł jej dramatu – *Gra* – odpowiada nie tyle grze w karty, ile grze wyobraźni głównego bohatera, który traci zmysły na punkcie swojego urojonego podobieństwa do Napoleona. Autorka próbuje wniknąć w psychikę Hermana, uzależniając ją od otaczającej go rzeczywistości, od śmierci starej hrabiny (od tego wydarzenia zaczyna się akcja) oraz od zachowania jego kolegów, przy każdej okazji żartujących sobie z tajemniczej i posępnej osoby Hermana, wmawiających mu, że otrzymał spadek po zmarłej. Koladę też zainteresował stan ducha bohatera, odkrywany głównie poprzez jego długie monologi. W dramacie *Dreisiebenas* (*Trójkąsiódemkaas*) czyli *Dama pikowa* pokazał, że przyczyną złego samopoczucia Hermana i jego niezrównoważenia psychicznego była samotność, ludzka obojętność i nietolerancja. Jako Niemiec Herman czuł się zawsze zagubiony w towarzystwie rosyjskich oficerów, dla których był obiektem żartów i kpin, co właśnie stało się przyczyną jego wyobcowania i całkowitej utraty szans na prawdziwą przyjaźń, miłość czy nawet szczerą rozmowę, której pragnął, lecz nigdy nie odważył się o tym powiedzieć otwarcie.

Innym przykładem związku z Puszkinem jest sztuka Bogajewa *Kto zabił monsieur Dantesa*, której treść jest odpowiedzią na pytanie: Jak zrobić film o potomku wielkiego rosyjskiego poety – profesorze uniwersyteckim z Chicago, przybywającym do Paryża, aby odszukać potomka Dantesa? Autor czyni z tego spotkania konfrontację dwóch

różnych kultur i dwóch odmiennych sposobów przystosowania się do życia w nowej Europie, w nowej rzeczywistości schyłku XX wieku. Ostatni z rodu baronów Dantesów mieszka w zrujnowanym mieszkaniu, jest odziany w jakieś łachmany, wystraszony, ukrywa się przed kimś. Jest zdumiony, że Rosjanin może być tak bogato ubrany i mieszkać poza granicami swojego kraju. Puszkina natomiast dziwi nędzna egzystencja Dantesa, jego podejrzanе zachowanie, paryski chaos i zgiełk, nieład w demokratycznej Europie, w której – według niego – tak naprawdę nic się nie zmieniło na lepsze. Reżyserowi nie udało się zrobić autorskiego filmu marzeń ze spektakularnym pojedynkiem jako punktem kulminacyjnym. Puszkina nie uzyskuje satysfakcji, nie może dokończyć pamiętnego pojedynku znad Czarnej Rzeki z 1837 roku. Ktoś inny przyczynił się do śmierci Francuza, a może raczej do wykonania na nim wyroku.

Wymyślony wątek, w którym pobrzmiewają echa Puszkiniowskiego *Wystrzału* potwierdził podstawowe cechy dramaturgii Bogajewa: opis częstych sytuacji na granicy absurdu, ważna rola w dramacie rzeczy (tu sprzęt do zdjęć filmowych, któremu poświęca wiele miejsca, bawiąc się wyliczaniem elementów skomplikowanej aparatury; przedmioty codziennego użytku w mieszkaniu Dantesa: poobijane talerze, połamane meble, zdjęte z zawiasów drzwi itp.), powtarzalność scen i sytuacji, demonstrowanie w treści sztuki warsztatu roboczego innego twórcy (ekipy filmowej), ukazywanie zależności współczesnej kultury i sztuki od pieniędzy sponsorów, manifestowanie rozczarowania nowymi czasami i zmianami, wielowątkowość dramatu. Dramaturgia Bogajewa różni się też w wielu aspektach od twórczości scenicznej innych uczniów Kolady, sporo cech dzieli ją również od sztuk nauczyciela. Choć Bogajew, tak jak Kolada, porusza temat wzajemnego przenikania się życia i świata teatru, to jednak – w przeciwieństwie do swojego wykładowcy – widzi potrzebę zaznaczania istotnej różnicy między tymi obszarami. Centralnym zagadnieniem opracowywanym przez „szkołę” jest sytuacja człowieka w obecnych czasach. Zajmujący się nim Bogajew zawsze pokazuje uprzedmiotowienie człowieka, podkreślając w ten sposób jego bezdusność, brak uczuć, obojętność. Najlepsze cechy ludzkie przenosi, paradoksalnie, na przedmioty, z którymi każe obcować człowiekowi skarżącemu się na samotność i niemającemu szans na odnalezienie przyjaznej duszy.

W przeróbkach klasyki i w opracowywaniu takich samych tematów uczniowie Kolady ujawniają własne skłonności pisarskie, indywidualne drogi poszukiwania nowych wyrazów ekspresji, choć jednocześnie zachowują także te cechy, które ich najbardziej ujęły w twórczości mistrza. Ich dramaturgia przeżywa rozkwit i nic nie wskazuje na to, by miała się kończyć. Autorzy wypracowali już swoje charakterystyczne metody twórcze i są rozpoznawalni. Wykazanie tego było celem niniejszych rozważań, w których próbowałam też wskazać, co wiąże młodych uralskich dramaturgów z ich mentorem. Myślę jednak, że problem „szkoły” Kolady nie jest tak prosty i jednoznaczny. Pewne podobieństwa zewnętrzne, bliskie tematy nie przesądzają jeszcze o ścisłym związku dramaturgii studentów i ich wykładowcy. Jedni krytycy bez żadnych poważniejszych wyjaśnień zdecydowanie posługują się terminem „szkoła”, inni celowo zaznaczają, że częste jego wymienianie jest nadużyciem. Grigorij Zaslawski sądzi, że:

„Новые драматурги” не спешат называть своих учителей, игнорируют эту „графу”. Пожалуй, только ученики Николая Коляды никогда не забывают назвать своего учителя, но далеко не всегда это ученичество можно обнаружить в драматических сочинениях его воспитанников. Другие, не екатеринбургской школы, [...] как будто бы родились на пустом месте и выросли в пустыне. Кто их учителя и наставники? „Наши” Елена Грёмина, Ольга Михайлова, Михаил Угаров? Они – скорее, модераторы, нежели учителя².

Mimo sceptycyzmu krytyk jednak stanowczo wymienia słowo „szkoła” jekaterynburska, Koladę nazywa nauczycielem, o innych dramaturgach w jakiś swój sposób sprawujących opiekę nad nowym pokoleniem mówi, że są tylko moderаторami. Coś więc bez wątpienia bardzo ważnego kryje się w tym nie tak znów rzadko powtarzanym zestawieniu: „jekaterynburska szkoła Kolady”. Zastanawiając się nad istotą „nowej dramaturgii”, Julia Matafonowa konstatuje:

Пьесы „школы Коляды” [...] – явление специфически российское, выросшее на отечественной жизненной и эстетической почве. Читая их, снова и снова задаёшься вопросом: всё-таки что перед нами

² Г. ЗАСЛАВСКИЙ: *Современная пьеса не полпути между жизнью и сценой*, 30 апреля 2004. www.zaslavsky.ru/drama, s. 13.

– исповедь очередного потеряннного поколения, покаяние в грехах или обвинение современному обществу? Очевидно и то, и другое, и третье [...] пьесы молодых, вопиющие о сочувствии, помощи, снисхождении, при всей своей „грубой” форме по большому-то счёту гуманистичны. Если именно эти черты являются признаками так называемой уральской школы драматургов, то да, такая школа есть и своими лучшими образцами уже сказала своё слово во всероссийском масштабе³.

To bardzo istotne spostrzeżenie, że grupa Kolady jest zjawiskiem wywodzącym się z ojczystej gleby, ukazującym typowo rosyjskie życie w sensie ideowym i estetycznym, co wyczuwa się najbardziej (nie licząc samego Kolady) w dramaturgii Sigariewa, Kołtyszewej, Bieriesniewej, po części Bogajewa. Można, oczywiście, uznać to za cechę łączącą twórczość całej „szkoły”, tak jak to, że uczniowie oskarżają dzisiejsze czasy i współczesne społeczeństwo o to, co widzą wokół siebie. Ich twórczość jest spowiedzią zgubionego młodego pokolenia, wyznaniem grzechów itp. Ale wielu innych współczesnych dramaturgów również porusza podobne tematy i trzyma się, chociaż może nie z takim zaangażowaniem, rosyjskiej rzeczywistości. Nie jest więc to cecha tylko i wyłącznie Koladowska. Tak jak i ta, którą Matafonowa wymienia dalej w swoich wywodach – podopieczni Kolady pokazują życie nieudaczników życiowych, są piewcami tak zwanej „czernuchy”. Nie oni jedni jednak to robią. W przypadku ich sztuk nie jest to „czern”, jaką mają na myśli krytycy. Życie skrzywdzonych, zaniedbanych, niezauważonych przez nikogo i zagubionych w dzisiejszej rzeczywistości bohaterów przedstawione jest bowiem z wielkim humanizmem.

Koladzie udało się zaszczerpić swoim uczniom umiejętność pokazywania w dramatach współczucia dla opuszczonego przez wszystkich człowieka, wzbudzania litości i chęci niesienia mu pomocy. Jego seminarzyści przejęli odeń rzadki dar zagłębienia w głębię ludzkiej duszy, penetrowania jej zakamarków, co dotyczy zwłaszcza człowieka zepchniętego na margines życia, niepotrafiącego dostosować się do współczesnego świata, przegranego i skłóconego z życiem. Kolada i jego podopieczni szukają w takim człowieku czegoś dobrego i jasnego, starają się sugestywnie przekazać odbiorcy jego marzenia o lep-

³ Ю. МАТАФОНОВА: *Когда кричат „Спасите наши души!”* („Тупиковый эффе́кт” новой драмы). „Урал” 2005, № 7. www.lirejournal.com/vsers/kolyadnik, s. 6.

szym życiu i rozpaczliwe dążenia do zaprzyjaźnienia się z jakąś bratnią duszą. Wszystko to składa się na niepowtarzalny klimat dramatów „szkoły”, na ich jakiś smutno-nostalgiczno-dramatyczny ton. Zawarta w nich rzeczywistość wyraża tęsknotę za dobrem i pięknem. Przesycona jest specyficznym napięciem, wynikającym z oczekiwania na jakieś wydarzenie, mogące rozświetlić marną egzystencję bohaterów i darujące im doznania, do których będą chcieli wracać całe życie, choćby nawet tylko we wspomnieniach. Humanizm omawianych dramatów polega też na zdolności wywoływania wzruszenia odbiorcy, na poruszeniu go i zmuszeniu do przemyśleń i przewartościowań w swoim życiu, do pamiętania o krzywdzonych i poniżanych. Sztuki Kolady i jego seminarzystów uczą otwartości, szczerości, wciągają w kreowany przez nie świat z taką ekspresją, siłą sugestii, jak żadne inne. W jakiś magiczny sposób sprawiają, że odbiorca czuje się uczestnikiem dziejących się w nich wydarzeń i w sposób szczególny przeżywa swoje katharsis. Dla wielu dramaturgów z tej grupy ich własne pisarstwo jest swoistą terapią, sposobem i szansą na oderwanie się od bezwzględnego współczesnego świata i ćwiczeniem humanitarności.

Dramaty młodych Uralczyków emanują troską o człowieka, którą chcą przekazać również odbiorcy. Najpewniejszą do tego drogą jest niezwykle nastrój panujący w tych dramatach. Można je nazwać śmiało dramatami nastrojotwórczymi, między innymi za sprawą lirycznego pierwiastka zawartego zwykle w rozbudowanym tekście odautorskim, w obszernych wstępach i zakończeniach. Jest to wymieniane na pierwszym miejscu przez krytyków szukających uzasadnień wzajemnych związków w twórczości pisarzy „szkoły”. Długie didaskalia i wprowadzenia nie są nowością w najnowszej dramaturgii, ale w utworach Kolady i jego studentów wyróżniają się nie tylko niezwykle nastrój, klimatem, lecz także celowym demonstrowaniem własnego warsztatu twórczego, głównie manifestacją uczestnictwa i zaangażowania uczuciowego autora w kreowaną przez niego rzeczywistość oraz błyskotliwą grą z odbiorcą. Chociaż sztuki poszczególnych pisarzy różnią się między sobą, niemniej nietrudno poznać, że są dziełem uczniów Kolady, przede wszystkim właśnie po ich nastrojowej atmosferze, wielce pomocnej w odkrywaniu prawdziwych sensów utworów.

W dorobku „szkoły” odnajdziemy wszystko to, co związane jest z człowiekiem naszych czasów. Poznajemy jego obawy, lęki, marzenia,

nadzieje, strach przed śmiercią, pragnienie pozostawienia po sobie jakiegoś śladu na ziemi, głównie chęć odnalezienia przyjaznej duszy, dążenie do przeżycia odwzajemnionej miłości, zwrócenia na siebie uwagi, bycia potrzebnym. Dotyczy to nie tylko ludzi „maleńkich”, którzy na stałe zagościli w dramaturgii Kolady i jego podopiecznych, ale również tych, którym materialnie wiedzie się lepiej i zrobili już w swoim życiu jakąś karierę zawodową. Bogajew, Kołtyszewa, Biersieniewa pokazują, że tacy bohaterowie również są samotni w tłumie i niezrozumiani, tylko wstydzą się odkryć tę prawdę o sobie. Samotność, pragnienie kontaktu z drugim człowiekiem i przerażająca obojętność otoczenia – oto najważniejsze problemy naszej epoki, które na trwałe połączyły dramatopisarstwo „szkoły”. Wszystkich autorów jednoczy wyrażany w ich utworach smutek i niepokój z powodu kryzysu kondycji człowieka dzisiejszej doby, zataczającej coraz szersze kręgi znieczulicy społecznej i przygnębiających człowieka absurdów otaczającej rzeczywistości, przed którymi nie sposób uciec. Sigariew za zły wpływ na człowieka obwinia układy społeczne. Bogajew skupia się na absurdałnych sytuacjach doprowadzających do zaniku w ludziach człowieczeństwa. Sigariewa przygnębia brak perspektyw w życiu młodego pokolenia, które znalazło się na rozdrożu oraz zanik więzi rodzinnych, Bogajewa – kryzys podstawowego systemu wartości, upadek kultury i sztuki, triumf pieniądza i pogoń za dobrami materialnymi. Filatowa koncentruje się przede wszystkim na analizie psychologicznej człowieka, który ulega znu. Z trwogą śledzi poczynania ludzi niepostrzegających się ze sobą porozumieć, zimnych, twardych i takich, którzy w rozpaczę zdolni są do wszystkiego. Kołtyszewa z kolei stara się doprowadzić do porozumienia między swoimi bohaterami, szuka więzów, które mogłyby połączyć ich na trwałe. Bogaczowa każe postaciom swoich sztuk żyć wspomnieniami, pocieszać się tym, co w ich życiu było, i liczyć na to, że wszystko uda się kiedyś powtórzyć raz jeszcze. W twórczości wszystkich dramaturgów „szkoły” mamy zatem do czynienia z człowiekiem na swój sposób cierpiącym, pokrzywdzonym, nikomu niepotrzebnym, zagubionym, w najlepszym razie mającym jeszcze jakąś nadzieję na zmianę swojego losu. Wiąże się z tym kolejny wspólny temat – zniechęcenie do życia, myśli o śmierci, samobójstwie. Kolada pokazuje najczęściej takie stany psychiczne człowieka, które ilustrują walkę pragnienia śmierci ze strachem przed nią. Zwycięstwo odnosi życie, choć będzie ono jak zwykle marne i nie-

zwracające niczyjej uwagi, podobnie jak w dziełach Czechowa, którego bohaterowie ze smutkiem powtarzali, że trzeba mimo wszystko żyć, niezależnie, jakie by to życie nie było. Nie widać jednak w tym powtarzaniu nadziei, tak jak w twórczości Kolady, choć pisarz zaznacza zawsze w rozmowach na temat jego dramaturgii, że jest w niej wiele optymizmu. Przygnębiający motyw śmierci przewija się w każdej prawie jego sztuce, a *Słomkowy kapelusz* jest mistrzowskim opisem personifikacji śmierci i autentycznych stanów psychicznych współczesnego człowieka, który lęka się jej i we wszystkim widzi zagrożenie życia. Dla bohaterów Sigariewa śmierć jest wybawieniem od nic nie wartiej, beznadziejnej egzystencji. Nie boją się więc jej i podejmują ryzyko, jak Dima ze sztuki *Boże krówki...*, wybierając się tam, gdzie wciąż trwa wojna. Bogajew – zgodnie ze swoją inklinacją do absurdałnego humoru i groteskowych sytuacji – śmierć też przedstawia w takich kategoriach. W *Rosyjskiej poczcie ludowej* śmierć ze śmiechem na urodziny Iwanowi Sidorowiczowi, pragnącemu dojść kresu żywota daruje, dalsze lata życia. Z lekceważeniem odwiecznych wartości wiąże się kpina z umierania. Obrazuje to na przykład w *Błędzie ostatecznym...* sytuacja zmartwychwstającego kilka razy Kondrata Filipowicza, zamienionego w końcu w arbuz. Kontakty Ery Nikołajewny ze zmarłymi klasykami literatury (*Martwe uszy*) oraz korespondencja Żukowa z fantomami symbolizują zacieranie granic między życiem i śmiercią, podkreślając bezsens ludzkiej egzystencji w dzisiejszym świecie. Natalia Małaszenko z kolei wszystkie swoje sztuki poświęciła zmierzchowi ludzkiego życia. Jej dramaturgia – odróżniająca się niemal całkowicie od twórczości pozostałych uczniów Kolady – z powagą traktuje ten temat. Autorka buduje utwory ze swoich wyobrażeń przejścia człowieka do innego świata, ucieleśniając odwieczne marzenia o innym, ciekawszym, spokojniejszym i piękniejszym świecie. Jest to też jakiś sposób wyrażania współczucia człowiekowi, pocieszenia go, humanitarnego podejścia do jego obaw i lęków.

Spajający dramaturgię „szkoły” humanizm ma swoje uzasadnienie również w atmosferze wzajemnych kontaktów uczniów z nauczycielem oraz – jeśli tak można rzec – w jego wychowawczym stosunku do młodych pisarzy. Wyływa ponadto z solidarności z bezbronnym człowiekiem naszych czasów, a nawet z pewnego utożsamienia się z nim, jeśli wziąć pod uwagę niełatwe doświadczenia życiowe wielu

seminarzystów i ich wykładowcy. Otarcie się o biedę, o mur ludzkiej obojętności, o tak zwane złe towarzystwo spowodowało wstrząs i zrodziło nieprzepartą chęć zarejestrowania wszystkiego, co się stało, by taki sam wstrząs wywołać u innych, by wzruszyć odbiorcę i wzbudzić w nim współczucie oraz przychyłność dla skrzywdzonych i poniżanych. Doświadczenia życiowe przyczyniły się do autentyczności w kreacji postaci i związanych z nimi sytuacji. Wpłynęły również zdecydowanie na styl wypowiedzi i język bohaterów. Wszelkie zdziwienia w języku mają swoje źródło w podpatrywaniu, naśladowaniu i uczestniczeniu w rosyjskiej rzeczywistości. Jak widać z przygody z Tutanchamonem, Kolada zdołał zaszczerpić swoim podopiecznym fascynację grą słowem, które stało się dla bohaterów ich dramaturgii cechą wyróżniającą, szansą na wzbudzenie zainteresowania i znalezienia się w centrum uwagi. Wiele się dziś mówi o języku współczesnych dramatów, współczesnej literatury, szczególnie tej najnowszej, o tym, że nie jest to język w dosłownym znaczeniu, tylko jakiś dziwny twór, składający się z niecenzuralnych wyrazów, przekleństw, wulgaryzmów itp. Często padają pytania, czy tak musi być, czy literatura o współczesności nie może zaistnieć bez użycia „brzydkich wyrazów”. Był czas kiedy niewybredny sposób wysławiania się stał się znakiem postmodernistycznych literackich ekstrawagancji i niczym więcej. Teraz jego rola zaczyna się zmieniać i nikogo już dziś nie bawi używanie go dla samego popisywania się. Według Julii Matafonowej:

Проблемы языка – лишь отражение проблем жизни. Ибо кричать будет только человек разгневанный, рыдать – обиженный, выплескивать злость через мат – несчастный⁴.

Język to część życia. To oczywiste, ale w naszych czasach język stał się w tym życiu problemem. Jak dalej pisze badaczka, wyzwiska i przekleństwa słyszy się już z ust ludzi z marginesem społecznym mających niewiele wspólnego. Warte zastanowienia wydaje się spostrzeżenie, że coraz częściej język nienormatywny, wulgarny cechuje ludzi nieszczęśliwych i niezadowolonych z życia. Jako taki właśnie interesuje twórców ze „szkoły” Kolady⁵. W ich sztukach mówią nim

⁴ Tamże, s. 3.

⁵ Por. rozdział o języku dramatów Kolady z książki: H. MAZUREK: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*. Katowice 2002.

właśnie ludzie przegrani, którzy nic w życiu nie osiągnęli, nie posiadają niczego własnego, co dałoby im możliwość zwrócenia na siebie uwagi, czego to pragną najbardziej. W pewnej chwili stają się nagle świadomi faktu, że jednak mają coś swojego, czym mogą posługiwać się, jak chcą. Tym jest właśnie ich język, przetykany nie tylko niecenzuralnymi wyrazami, ale słowami o szczególnym, niespotykanym brzmieniu, wymyślanymi przez nich samych, aby mogli chociaż w ten sposób wykazać się przed drugim człowiekiem. Takie znaczenie ma język przede wszystkim w utworach Kolady, Sigariewa, Kołtyszewej. Filatowa natomiast jest mistrzynią magicznego języka niedopowiedzeń, który nie mniej fascynuje niż wyszukane słówko. Bohaterowie jej dramatów prowokują nim innych do przerzucania się słowami i upajania się samą rozmową bez wnikania w sedno tego, o czym się mówi. Przedmiot rozmowy nie jest tak istotny jak samo dobieranie i układanie wyrazów, a szczególnie przemilczenia w miejscach, gdzie oczekiwane jest zakończenie rozpoczętej myśli. Specyfika stylu wypowiedzi i języka jest oczywiście formą rozpoznawania psychiki postaci i określania ich osobowości. Odbiegająca od normy składnia zdania i specjalny wybór słów nie nazywających rzeczy wprost pełnią w dramacie jedną z ważniejszych funkcji cechującą ten rodzaj literacki – utrzymują napięcie i wzbudzają zainteresowanie dalszym przebiegiem dialogu i jego puentą.

Ekstrawagancje językowe jako chwyt w konstrukcji postaci w dramaturgii „szkoły” przejawiały się w całej pełni w grze słów, grze autora z czytelnikiem w treści obszernych didaskaliów i wstępów do sztuk. Prócz samego Kolady celuje w tym Bogajew, niekiedy już w samym tytule zapowiadając niezłą zabawę w słowa (*Błąd ostateczny...*), nie mówiąc już o tekście właściwym, składającym się z kalamburów, absurdałnych potyczek słownych, gier znaczeniami udziwnionych wyrazów. Wszyscy uczniowie Kolady odziedziczyli po nim gawędziarski ton i niekiedy celowo prosty, wręcz infantylny sposób wyjaśniania rzeczy oczywistych. Oto przykład – fragment wprowadzenia do jednoaktówki Natalii Małaszenko *Krótką historia*:

Дом. Квартира. В доме девять этажей, а в квартире две комнаты. И балкон есть. Балкон карнизом сверху покрыт. Чтобы воры не залезли. С крыши. [...] В подъезде дома есть лифт и мусоропровод. И почтовые ящики [...] В этой самой квартире живут трое: мама

Нина, папа Юра и дедушка Борис [...] Старик он. Пен-си-о-нер. С боку припёку, потому что [...] он не родня. [...] А у Лёшечки и подружка появилась – Леночка. Они там живут, а эти здесь⁶.

Taki sposób opowiadania, rzecz jasna, ma na celu zapoznanie z mentalnością bohaterów, z ich podejściem do otaczającego świata oraz z językiem kontaktu z innymi ludźmi. We wprowadzeniu styl wypowiedzi przenosi się na tekst właściwy, niwelując granice między rzeczywistością dramatu a realnością, z którą swój ścisły związek stara się wyeksponować także autor.

Pisarzy „szkoły” łączy jeszcze jedna ważna rzecz – ukazywanie różnych wariantów relacji między światem dramatu i teatru oraz życiem. Jedni, jak Bogajew, chcą udowodnić, że są to dwie różne dziedziny, inni – na czele z samym Koladą – starają się zatrzeć między nimi granice. Wszyscy jednak wprowadzają do swoich utworów liczne opisy gry aktorskiej i zasad, na których opiera się sztuka teatru, oraz chwyt teatru w teatrze. Ten stały temat podbudowują zawodowe i prywatne związki między uczniami Kolady oraz ich wyjątkowy stosunek do roli teatru w życiu człowieka i do inwazji życia codziennego na teatr. Młodzi dramaturdzy „szkoły” co prawda nie byli pierwsi w poruszaniu takich zagadnień, ale w dramaturgii rosyjskiej ostatnich lat wiodą prym w tej tematyce, wyprzedzając zdobywający w Rosji popularność *Teatr. doc.* Jego repertuar opiera się na materiale zbieranym przez pisarzy w wielu różnych miejscach, gdzie toczy się dzisiejsze życie codzienne. Nagrywane na taśmę rozmowy są poddawane kosmetycznej zaledwie obróbce i w niewiele zmienionej formie przedstawiane publiczności. Uczniów Kolady natomiast charakteryzuje duży profesjonalizm, nad którym wszyscy nieustannie pracują, starając się dociec, czym jest prawdziwy teatr i gdzie przebiega istniejąca przecież granica między szarą codziennością a niezwykłością sztuki teatru.

Zasławski w przywoływanych już tu artykułach o stanie najnowszej dramaturgii rosyjskiej szczególnie napiętnuje praktyki *Teatru. doc.*, oskarżając piszących dlań dramaturgów właśnie o brak profesjonalizmu i zastępowanie go umiejętnością posługiwania się dyktafonem

⁶ Н. МАЛАШЕНКО: *Маленькая история*. www.kolyada.uralinfo.ru/, hasło „Ученики”.

i laptopem. Tworzone w ten sposób sztuki są – zdaniem krytyka – tylko zwykłą rejestracją wydarzeń, pozbawioną potrzebnych i niezbędnych uogólnień oraz myśli przewodniej. Zasławski ten kierunek rozwoju dramaturgii – po wizycie w Rosji ekipy **Teatru Royal Court** – nazywa „skosztowaniem z naczynia z zatrutym atramentem”. **Teatr.doc** zalicza do teatrów – klubów, których w Rosji zaczęło ostatnio przybywać i które nie mają nic wspólnego z tradycjami rosyjskiego teatru mesjanistycznego⁷. Produkcję innych twórców nowego dramatu krytyk kwalifikuje jako repertuar odpowiadający teatrom – anegdotom, teatrom – scenkom rodzajowym, klubom i piwnicom. Nienajgorzej wypadł w tych osądach dorobek uczniów Kolady. Myślę, że stało się tak dlatego, ponieważ widać w ich twórczości fachowość, związek ze sztuką prawdziwego teatru oraz – co godne podkreślenia – więź z najlepszymi cechami teatru tradycyjnego, wysokiego rosyjskiego teatru i dramatu, który tworzyli tacy koryfeusze, jak Nikołaj Gogol, Aleksander Ostrowski, Anton Czechow i inni. Jest to kolejny wyróżnik „szkoły” oraz bardzo ważne spajające twórczość wszystkich należących do niej dramaturgów ogniwo, oparte na tym, czego zaczyna coraz bardziej dotkliwie brakować innym młodym dramatopisarzom. W ocenach wielu krytyków najnowszy dramat to tylko beznamiętny zapis pewnych zdarzeń, zapis niedokończony i pełen „nieudolnych niedopowiedzeń” – jak stwierdził Zasławski. Zarzuca się współczesnemu dramatowi także lakoniczność, skoncentrowanie się tylko na jakimś jednym epizodzie. Potępia się przywiązanie dramaturgów do jednoaktówek, które nie są w stanie w pełni wypowiedzieć się o poruszanych w nich problemach. Ale warto w tym miejscu nadmienić, że taka dramaturgia jest przecież przejawem naszych czasów, dzisiejszego tempa życia, w którym zaniżane są wymagania w każdej dziedzinie, spada poziom kultury, pracuje się na ilość, a nie na jakość, natomiast widza w teatrze nie wypada męczyć wyszukany sposób przekazu i wysokimi tematami, tym bardziej długimi spektaklami, co tak bardzo bulwersuje Olega Bogajewa i odbija się w jego dramatach o upadku kultury i sztuki. Modne stały się banalne historyjki i melodramaty, zapewniające współczesnemu niewymagającemu odbiorcy, który uchyla się od rozwiązywania odwiecznych dylematów moral-

⁷ Por. np. G. ZASŁAWSKI: *Miedzy tęsknotą a blichrem*. Przeł. M.B. JAGIELLO. „Dialog” 2001, nr 2.

nych i społecznych, wytchnienie po trudach dnia, a zwłaszcza wymarzony „święty spokój”, którego na co dzień jest pozbawiony wskutek nieustannej konieczności dokonywania wyborów i podejmowania decyzji. Chciałoby się w tym miejscu powiedzieć: jakie czasy, taki dramat i teatr. Sztuka jest znakiem swojej epoki. Może kiedyś, z perspektywy czasu, wszystko, co dziś dzieje się w dramaturgii i życiu teatru, zostanie ocenione zupełnie inaczej. W tym kontekście twórczość „szkoły” Koolady, choć niepozbawiona niedociągnięć, rysuje się wcale dobrze, bo nauczyciel w każdym swoim przedsięwzięciu jako przykład dla siebie i podopiecznych przywołuje dzieła wielkich klasyków dramatu i teatru. Jego zdaniem teatr zawsze musi być wysoki, bez względu na to, w jakich czasach działa i jaką podnosi problematykę, ponieważ powinien przedstawiać ją zgodnie z odwiecznymi, niezmiennymi, stanowiącymi o istocie dramatu i teatru zasadami.

Krytycy piszący o nowej dramaturgii często poruszają zagadnienia dotyczące formy najnowszego dramatu. Dochodzą do wniosku, że młodzi autorzy w ogóle nad tym się nie zastanawiają. Nie stworzyli nowej formy dramatu i nic na to nie wskazuje, by w najbliższym czasie coś w tym zakresie zmieniło się. Arsienij Suchowierchow powiada, że dzisiejszy teatr i dramat „nie szuka nowego języka, nie stawia pytań i nie daje odpowiedzi, gdyż nie widzi takiej potrzeby i nie wymaga tego od niego publiczność”⁸. Najnowsi dramaturgowie, jak często się słyszy, nawet nie podpatrują czy nie obserwują rzeczywistości, ale po prostu notują to, co dzieje się przed ich oczami, nie przykładając się zbytnio do dramaturgicznego szlif. Prawdę powiedziawszy, co sztuka, to jakaś inna forma, a wszystkie mają swoje źródło w tym, co już było. Najczęściej zarzuca się nowym dramatom brak spójności ich elementów składowych, nieobecność konkretnego czynnika nadającego utworowi kształt przemyślanej i dobrze ułożonej konstrukcji. Mówi się również o nieumiejętności budowania wyrazistych oraz barwnych charakterów i osobowości, o inklinacji do dokumentalnego przedstawiania przez pisarzy tego, z czym się stykają, a co wyklucza związek utworu ze sztuką teatru. Wytyka się młodym wyizolowanie prezentowanych zdarzeń z otaczającej rzeczywistości. W wielu najnowszych dramatach istotnie wszystko jest jakieś poszatkwane, nie-

⁸ Zob. A. SUCHOWIERCHOW: *Rosyjski teatr bez pytań i odpowiedzi*. Przeł. A. MIRKES, M. RADZIWOŃ. „Dialog” 2001, nr 2.

pasujące do siebie i wyrwane z kontekstu. Nie trudno jednak zaobserwować, że stanowi to wynik mnożących się dziś dziwnych podziałów, rozpadania się życia na niezależne od siebie obszary. Rozdarły jest też człowiek współczesny, któremu coraz trudniej dotrzymać kroku burzliwym czasom. Michaił Ugarow w dramacie *Śmierć Ilji Iljicza*, osnutym na powieści Iwana Gonczarowa *Oblomow*, kreśli wizerunek człowieka wiecznie zajętego jakąś pracą, niemającego czasu dla siebie i rodziny, ciągle zagonionego i pragnącego znaleźć się w wielu miejscach naraz. Taki jest Sztolc (postać w dziewiętnastym stuleciu pozytywna), którego stale przywołuje do porządku opanowany Oblomow, usiłujący za wszelką cenę zachować siebie w całości, czyli być sobą oraz nie dać się wciągnąć w tryby pogoni za pieniądzem i sukcesem. Znany z mistrzowskiego wykorzystywania wątków klasycznej literatury Ugarow stworzył z *Oblomowa* sztukę o naszej współczesnej rzeczywistości bez tej współczesności. Forma dramatów tego jednego z wybitniejszych dramaturgów pokolenia Kolady nie została przez krytyków uznana za nowatorską. Zresztą w artykułach na temat kondycji dramaturgii współczesnej żadnego nazwiska pod tym względem nie wyróżniono. Przywoływany już tu Suchowierchow zawyrokował nawet, że w drugiej połowie dwudziestego wieku nie pojawił się żaden dramat, który mógłby dorównać klasycznym wzorom tego gatunku. Nie sądzę, żeby można było w tej chwili podsumować nową formę dramatów ostatnich lat. Może pojawiła się ona właśnie w sztukach **Teatru. doc**, a technika verbatim będzie uznana kiedyś za przełom w teatrze naszych czasów. Nowatorem może okazać się Iwan Wyrpajew ze swoimi dramatami pisanymi często rytmizowaną prozą i prezentującymi podstawowy system wartości w wydaniu współczesnego pokolenia. Może nim być także Jewgienij Griszkowiec jako autor monologów opowiadanych na scenie i rejestrowanych na taśmie, a potem uwiecznianych na papierze. Przyzwyczajeni mocno do klasyki ciągle oczekujemy rewelacji w teatrze i dramacie, a może tego właśnie, co dzieje się w nim w tej chwili, potrzebuje teatr i widz. Wypada w tym kontekście przypomnieć o Aleksieju Szypience, o którego sztukach w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia było głośno, choć nie doczekały się licznych adaptacji scenicznych. Według dramaturga to, co do tej pory w nim zaistniało, nie można nazwać teatrem w pełnym tego słowa znaczeniu. Jego zdaniem wiek dwudzie-

ty był epoką odtwarzania, reżyserowania, a nie tworzenia⁹. Pisarz ten zaleca dramatowi i teatrowi współczesnemu beznamiętną obserwację otaczającego świata, choć sam okazuje w swoich bulwersujących treściach sztukach niezwykle zaangażowanie w wywracaniu do góry nogami wszystkich zasad, na których opiera się forma klasycznego dramatu. Może to właśnie jest nowością?

Sam Kolada swego czasu powiedział, że w teatrze wszystko już było i nic w nim nie może już nikogo zadziwić, chyba tylko szczerość. Tworzy więc swój teatr szczerości i tego samego uczy swoich studentów, którzy wraz z nim starają się, każdy na swój sposób, dociec prawdy o dzisiejszym człowieku i jego miejscu w otaczającym świecie, powiedzieć o nim to, co sam w sobie zagłusza, o czym krępuje się mówić. Tym „czymś” zaś jest pragnienie zbliżenia do drugiego człowieka i gotowość zrobienia wszystkiego w tym kierunku. Bohaterowie dramaturgii „szkoły” bez względu na swoją pozycję społeczną i stan posiadania czują się w dzisiejszych czasach zagubieni i niekochani. Ukrywają przed innymi i sobą samym swoją samotność, pustkę i strach przed śmiercią. Być może szczere do bólu pokazywanie siebie i pełne zaskakującej prawdy zachowanie i postępowanie postaci oraz ich relacje ze światem zewnętrznym ujęte w dwuaktową poruszającą historię jest tym, co mogłoby usatysfakcjonować ludzi dzisiejszego teatru i jego widzów. „Szkoła” Kolady trzyma się uznanych przez tradycję i sprawdzonych reguł dramatu, ale dorzuca do nich zawsze coś nowego. Na pierwszym miejscu stawia ową szczerość i teatralny, choć naturalny w swej istocie, sposób otwierania się przed drugim człowiekiem, stanowiący podstawę budowy sztuk (maska, gra, rozpoznawanie w pierwszym akcie nowo poznanego człowieka, w drugim – bratanie się z nim i spowiedź). Dramaturdzy „szkoły” odznaczają się jeszcze i tym, że poprzez treść sztuk, zwłaszcza za pośrednictwem nietypowego tekstu odautorskiego, podpowiadają odbiorcy swoje zdanie na temat właściwej formy dramatów. Przypomnę „dowolny montaż” Filatowej, która sugeruje, że jakaś ustalona, „gładka” forma dzieła przeznaczonego na scenę nie jest możliwa do wykonania. Bogajew chce przyciągnąć uwagę zabawą w dramat, przy czym jego gry dramaturgiczne nie zmierzają w stronę „sztuki dla sztuki”, lecz są wybitnie teatralnym pretekstem do zabrania głosu w sprawie współczesnego

⁹ А. ШИПЕНКО: *Кризис? какой кризис?* „Московский наблюдатель” 1991, № 12.

człowieka i jego rozterek duchowych. Tworzy formę swoich dramatów, wykorzystując na różne sposoby chwyt „teatru w teatrze”. Sam Kolada potwierdza zachowaniem bohaterów sztuk i zaznaczaniem swojego związku z kreowaną w nich rzeczywistością teatralność życia, co w tworzeniu formy jego dramatów odgrywa kluczową rolę. Sztuki-nowele Sigariewa, sugerują, że to losy ludzkie kształtują formę dzieła. Problemu formy dramaturgii najnowszej nie sposób wyczerpać, zakończyć i coś w tej dziedzinie postanowić. Dodam jedynie, że „szkoła” Kolady wnosi do poszukiwań nowych sposobów artystycznego przekazu, nowych form znaczący wkład, czego uzasadnieniem jest uznanie przez krytykę i publiczność.

Wróć jeszcze raz do kontrowersyjnego artykułu Suchowierchowa, który podobnie zresztą jak Zasławski, nie widzi we współczesnej dramaturgii rosyjskiej wyraźnie zaznaczających się kierunków. Drugi postrzega to jako „siłę jednoczącą i leczniczą” dla podupadającego i tracącego swoją elitarność teatru rosyjskiego, który z mnóstwa różnorodnych dramatów może sobie wybrać coś odpowiedniego. Wydaje się jednak, że choć nie ma w dramatopisarstwie ostatnich lat zaznaczających się jasno kierunków, to istnieją pewne grupy, środowiska teatralne zajmujące się niezmiennie określoną tematyką i problematyką przy zastosowaniu i udoskonalaniu tych samych technik scenopisarskich, a ich twórczość może stać się dla innych dramaturgów materiałem inspirującym, polemicznym i prowokującym. Warto zwrócić uwagę przy tej okazji na mnożącą się liczbę pisarzy-kobiet i na tak zwaną dramaturgię kobiecą (Maria Arbatowa, Jelena Griomina, Nadieżda Ptuszkina, Olga Kuczkin, Olga Muchina, Ksenia Draguńska i wiele innych).

Jeśli chodzi o „szkołę” Kolady, to stała się ona już dawno faktem i w najnowszej dramaturgii rosyjskiej wysuwa się zdecydowanie na czoło. Może być drogowskazem i dobrym przykładem pod każdym względem. Przegląd dotychczasowego dorobku „szkoły” pozwala już skonkretyzować zasady jej funkcjonowania i podstawowe cechy łączące twórczość wszystkich należących do niej młodych pisarzy. Według mnie należy je wymienić w następującej kolejności:

- humanizm w podejściu do najważniejszego tematu i problemu
- człowieka naszych czasów i szczerłość w odkrywaniu krępującej prawdy o nim,

- rola specyficznego nastroju i klimatu tworzonego przy pomocy rozbudowanego tekstu odautorskiego zawierającego pierwiastki liryczne w ukazywaniu sytuacji, w jakiej znalazł się dzisiejszy człowiek,
- przywrócenie ważnej roli w dramacie językowi, gra słowem, zwłaszcza udiwnionym i wyszukany w celu unaocznienia psychiki bohaterów,
- psychologiczne ujęcie postaci,
- dramat i teatr jako terapia dla autora i dla odbiorcy,
- różne warianty relacji między życiem i teatrem jako stały temat,
- szczególny związek z tradycjami klasyki literackiej i dramaturgicznej.

Dokonałam przeglądu dorobku dramaturgicznego kilku uczniów Kolady z pokolenia trzydziesto- i trzydziestoparolatów, których sztuki są szeroko dostępne. Pomięłam paru autorów czekających na swój sukces, mniej znaczących, głównie tych, którzy piszą dramaty bańne i których twórczość nie jest zbyt często publikowana i wystawiana (np. Tatiana Szyriajewa, Jurij Kolasow, Tatiana Garbar). W kolejce po swoją sławę i popularność stoi następne pokolenie seminarzystów Kolady, o których zaczynają już mówić i pisać (np. Alek-siej Wdowin, Giulnara Achmedzianowa, Artiom Siewierski, Aleksandra Cziczkanowa, Aleksiej Jeńszyn, Aleksander Archipow, Igor Kołosow, Anna Karmanowa). Z pierwszych ich prób dramaturgicznych emanuje już charakterystyczny dla „szkoły” smutek z powodu obojętności otoczenia wobec udręk człowieka naszych czasów. Jest to jednak temat na oddzielne studium, które zapewne w niedługim czasie pojawi się w krytyce literackiej.

Wykaz sztuk uwzględnionych w badaniach

Oleg Bogajew

baszmaczkin – баумачкин. www.bogayev.narod.ru.

Błąd ostateczny czyli Ciąg dalszy prześladowuje – Страшный суП, или Продолжение преследует. „Современная драматургия” 2000, № 4.

Czarny mnich – Чёрный монах. www.bogayev.narod.ru.

Kto zabił monsieur Dantesa – Кто убил мсье Дантеса. В: *Метель. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 1999.

Martwe uszy czyli najnowsza historia papieru toaletowego – Мёртвые уши, или новейшая история туалетной бумаги. „Современная драматургия” 1998, № 4. *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Pole Marii – Марьино поле. www.bogayev.narod.ru.

Rosyjska poczta ludowa – Русская народная почта. „Драматург” 1997, nr 8. *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда, Екатеринбург 2000.

Samsara – Сансара. www.bogayev.narod.ru.

Tajne stowarzyszenie rowerzystów – Тайное общество велосипедистов. www.bogayev.narod.ru.

Telefunkeny – Телефонкен. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Trzydzieści trzy szczęścia – Тридцать три счастья. www.bogayev.narod.ru.

Wibrator – Фаллоимитатор. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Wielki Mur Chiński – Великая Китайская стена. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Tatiana Filatowa

Arabeski – Арабески. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

- Deszcz, który dobil mnie o świcie* – Дождь, казнивший меня на рассвете. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.
- Drewniana parzeczona* – Деревянная невеста. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Force-major* – Форс-мажор. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Jakby suchą gałęzią po szkle* – Как голой веткой по стеклу. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Mania modelu (dowolny montaż)* – Маня модели 'произвольный монтаж'. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Metamorfozy (w zamkniętej puszcze o ostrych brzegach) albo Insektusy* – Метаморфозы 'в закрытой банке с острыми краями' или Насекомусы.
- Na waleta* – Валеты. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Nieopisane doznania* – Непередаваемые ощущения. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).
- Taneczne wariacje w noc sylwestrową* – Танцевальные вариации в новогоднюю ночь. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.
- Tors лыsego woźnicy* – Торс лысого кучера. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.
- Tutanchamon* – Тутанхамон. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Wasilij Sigariew

- Ahasfer* – Агасфер. „Современная драматургия” 2005, № 1.
- Baryleczka* – Пышка. www.sigarev.narod.ru.
- Boże krówki wracają na ziemię* (Божьи коровки возвращаются на землю). www.sigarev.narod.ru.
- Czarne mleko* – Чёрное молоко. „Современная драматургия” 2001, № 2. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.
- Jama* – Яма. www.sigarev.narod.ru.
- Kidnapping po rosyjsku* – Киднеппинг по-новорусски. www.sigarev.narod.ru.
- Klozetowa miłość* – Любовь у сливного бочка. www.sigarev.narod.ru.
- Plastelina* – Пластилин. „Dialog” 2001, nr 2; *Пластилин. Проза и драматургия*. Москва 2002; *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.
- Rosyjska loteria* – Русское лото. www.sigarev.narod.ru.
- Rybka gupik* – Гупёшка. www.sigarev.narod.ru.
- Urojone bóle* – Фантомные боли. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов*. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Wykrywacz kłamstw – Детектор лжи. www.sigarev.narod.ru.

Zamieć – Метель. В: *Метель. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 1999.

Nadieżda Koltyszewa

ciąg dalszy nastąpi – Продолжение следует. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Diabelska różnica – Дьявольская разница. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Gliniarska noworoczna – Ментовская новогодняя. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002. „Современная драматургия” 2002, № 1.

Miarka pestek – Семечек стакан. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Naczynia połączone – Сообщающиеся сосуды. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Serpentarium – Серпентарий. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Sikorka w garści – Синица в руках. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Tomcio-paluszek – Мальчик-с-пальчик. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Tutanchamon – Тутанхамон. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Natalia Małaszenko

Fantasia – Фанзия. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Krótką historia – Маленькая история. www.koljada.uralinfo.ru (link: ученики).

Lśniący – Блестящие. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Ostrożnie, opadają liście! – Осторожно, листопад! В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Olga Bieriesniewa

Bieg byków – Бег быков. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Gra – Игра. В: *Метель. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 1999.

Klepsydra – Песочные часы. В: *Арабески. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

Próba – Репетиция. В: *Репетиция. Пьесы уральских авторов.* Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Anna Bogaczowa

Ibrahim – Ибрагим. В: Метель. Пьесы уральских авторов. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 1999.

Iluzjon – Иллюзион. В: Репетиция. Пьесы уральских авторов. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Tutanchamon – Тутанхамонъ. В: Репетиция. Пьесы уральских авторов. Ред.-сост. Н. Коляда. Екатеринбург 2002.

Uczyć się, uczyć się, uczyć się... – Учиться, учиться, учиться... „Современная драматургия” 2004, № 3.

Indeks nazwisk

- Achmedzianowa Gulnara 15, 163
Alpatowa Irina 97
Andersen Hans Christian 74
Arbatowa Maria 22, 162
Archipow Aleksander 163
- Biegunow Władimir 98
Bieriesniewa Olga 20, 132–139, 148,
151, 153, 166, 171, 173
Błok Aleksander 125
Bogaczowa Anna 20, 132–139, 144,
147, 153, 167, 171, 173
Bogajew Oleg 14, 15, 17, 18, 20,
21–54, 110, 148, 149, 151, 153, 154,
156–158, 161, 164, 171, 173
Bułhakow Michaił 105
- Campano Dino 92
Chajew Witalij 92
Czech Jerzy 10, 83, 88, 90, 91, 98
Czechow Antoni 7, 15, 33, 79, 86,
136, 137, 154, 158
Cziczkanowa Aleksandra 163
- Draguńska Ksenia 20, 162
- Eurypides 80
- Fast Piotr 7
Filatowa Tatiana 18, 20, 55–81, 145,
146, 153, 156, 161, 164, 165, 171, 173
- Fonwizin Denis 94
- Galin Aleksander 22
Garbar Tatiana 163
Ginkas Kama 22
Girba Julia 90
Gogol Nikołaj 15, 24–26, 30, 33, 48,
86, 87, 106, 108, 158
Gonczarow Iwan 160
Gonczarowa-Grabowska Swietłana 22
Gorin Grigorij 22
Gorki Maksim 98
Griomina Jelena 36, 150, 162
Griszkowiec Jewgienij 20, 160
- Isajewa Jelena 20
- Jaszyn Siergiej 97
Jeńszyn Aleksiej 163
Jurkowski Roman 17, 34
- Karmanowa Anna 163
Kasperek Norbert 17, 39
Kolada Nikołaj 7–23, 30, 36, 43–45,
47, 48, 50–54, 56, 65, 69, 76, 83, 84,
87, 97, 101, 104, 106, 108–112, 115,
121, 124, 131, 133, 135, 136, 138–
163, 171–174

- Kolasow Jurij 163
 Kołosow Igor 163
 Kołtyszewa Nadieżda 20, 110–122,
 142, 143, 151, 153, 156, 166, 171, 173
 Korotajew Wiktor 15
 Kopaliński Władysław 73, 74
 Kowalska-Paszt Izabela 7
 Kryłow Iwan 23
 Kucharska Eugenia 7
 Kuczkina Olga 162
- Laszczak Wanda 15, 147
 Lermontow Michaił 106
 Lipskierow Dmitrij 131
 Malagin Władimir 131
 Małachowa Żanna 101
 Małaszenko Natalia 20, 123–131, 154,
 156, 157, 166, 171–174
 Matafonowa Julia 137, 150, 151, 155
 Maupassant Guy de 15, 108
 Mazurek Halina 7, 15, 17, 108, 147,
 155, 171, 173
 Michajłowa Olga 150
 Muchina Olga 20, 162
- Nabokov Vladimir 13, 15
 Narszi Jekatierina 20
- Oblezowa Galina 98
 Odina Maja 106
 O'Henry 15, 108
 Ostrowski Aleksander 158
- Pietruszewska Ludmiła 22
 Piłat Walenty 7, 17, 23, 34, 97
 Platon 61
 Priesniakow Oleg 20
 Priesniakow Władimir 20
 Ptuszkina Nadieżda 162
 Puszkina Aleksander 12, 13, 15, 33,
 108, 146–149
- Roszczyn Michaił 93
 Rozowski Mark 98
 Rubcow Nikołaj 15
 Rudniew Paweł 9, 10, 12, 23, 25, 56,
 97, 113, 134, 138
- Saint-Exupery Antoine de 31
 Salnikowa Jekatierina 44
 Sartre Jean-Paul 67
 Siemionowa Jelena 15
 Siewierski Artiom 14, 163
 Sigarijew Wasilij 10, 14–18, 20, 34,
 56, 82–109, 117, 121, 123, 147, 148,
 151, 153, 154, 156, 162, 165, 166,
 171, 173
 Sofokles 80
 Stempczyńska Barbara 7
 Suchowierchow Arsienij 159, 162
 Szerbakow Konstantin 97
 Szekspir William 12, 80, 133
 Szymadina Marina 106
 Szypienko Aleksiej 160
 Szyriajewa Tatiana 163
- Tabakow Oleg 22
 Tolstoj Lew 13, 43, 104
 Turgieniew Iwan 70
- Ugarow Michaił 36, 53, 68, 150, 160
- Wdowin Aleksiej 163
 Wieczorek Aleksandra 15, 147
 Williams Tennessee 15
 Wyrupajew Iwan 20, 160
- Zabałujew Władimir 19
 Zaslowski Grigorij 14, 18–20, 22, 42,
 51, 52, 97, 137, 150, 157, 158, 162
 Zienzinow Aleksiej 19
 Zincow Oleg 88

Галина Мазурек

Драматурги из Екатеринбурга „Школа” Николая Коляды

Резюме

Задачей настоящей книги был обзор, возникшего до сих пор драматургического творчества самых известных учеников Николая Коляды, одного из наиболее популярных русских драматургов последних десятилетий и определение на этой основе принципов существования и функционирования названия „школа” по отношению к группе молодых драматургов из Екатеринбурга.

Здесь обсуждались пьесы Олега Богаева, Татьяны Филатовой, Василия Сигарева, Надежды Колтышевой, Натальи Малащенко, Ольги Бересневой и Анны Богачёвой.

В очередных главах, посвящённых каждая отдельному писателю драмы рассматривались с точки зрения их связи с творчеством Коляды и с обращением внимания на особенности драматургического мастерства их авторов.

Драматургия Богаева представляет все проблемы, связанные с человеком при помощи играющих вещей, что обозначает омертвление современного человека, его бездушие. Писатель всегда пользуется приёмом театра в театре. Основывает свой метод представления действительности на абсурдных ситуациях, применяет гротеск, иронию, юмор и изысканную игру слов.

Филатова показывает как можно работать с языком и использовать его неограниченные возможности с целью проникнуть в тайны души человека. Её интересует влечение человека к злу, к запретным плодам. Состояние такого человека раскрывается писательницей при помощи утончённого разговора, недосказаний, неоконченных мыслей и предложений.

Сигарев пишет драмы-новеллы, в которых при помощи чёрно-белого подразделения героев указывает на разрушающее влияние на человека сегодняшней действительности. Его герои живут в мире насилия, зла, агрессии, ни от кого не получая никакой поддержки.

Колтышева строит свои пьесы на столкновении, встречающихся после долгого времени людей, чтобы показать их близость, и несмотря на прежние раздоры, соединить их навсегда, как „сообщающиеся сосуды”.

Береснева и Богачёва пишут о людях, которым не удаётся порвать с прошлым и они свою жизнь строят из воспоминаний. Обе писательницы с большой оригинальностью показывают взаимодействия жизни и театра и этим способом раскрывают правду о своих героях.

Малашенко создаёт свои драмы из необыкновенных картин природы, которые отражают представление человека о потусторонней жизни, о лучшем мире, о стране вечного счастья и покоя. Её пьесы-феерии удивляют игрой красок, необыкновенностью описания таинственных уголков вселенной.

Всех писателей „школы” Коляды роднит, проявляющееся в их драмах заинтересование человеком наших времён, искренность и откровенность в раскрытии правды о нём, сочувствие участи одинокого и затерянного в сегодняшнем мире человека, гуманизм в подходе к его проблемам, особенный климат и настроение, создаваемые содержанием обширных вступлений к пьесам, помогающие показать положение человека никем незамеченного, ни на что в жизни не рассчитывающего и ожидающего уже только смерти. Драматургию „школы” соединяет своеобразие языка, игра словом, странными, выдуманными словосочетаниями с целью точно описать душевное состояние героя. Всех драматургов сближает тоже большая театральность их пьес, заключённое в них разнообразие в представлении связей реальной жизни с миром театра, высокий профессионализм и оригинальный подход к лучшим традициям литературной и драматургической классики.

Halina Mazurek

Playwriters from Jekaterynburg “The school” of Nikolaj Kolada

S u m m a r y

The purpose of this book is to discuss the so far known literary output of the most famous apprentices of Nikolaj Kolada, one of the most popular Russian playwrights of the recent decades, and, on the basis of the above-mentioned, decide whether the name “school” in relation to the galaxy of young playwrights is adequate.

The analysis covers plays by Oleg Bogajew, Tatiana Filatowa, Wailija Sigariewa, Nadieżda Kołyszewa, Natalia Małaszenko, Olga Bieriesniewa and Anna Bogaczewa. Each of the subsequent chapters is devoted to one particular playwright. The plays were looked at from the perspective of their connections to Kolada’s works, as well as from the point of view of the specificity of dramatic technique of particular authors.

In drama plays by Bogajew, the issues connected with the human being and its problems are presented by means of playing objects, which brings about treating a contemporary human being like an object, its heartlessness and emotional lifelessness. Bogajew uses the method of the theatre in the theatre in a variety of ways, rests on showing absurd situations, makes use of grotesque, irony, humour, and elaborate play with words.

Filatowa makes use of unlimited language capacity in her attempts to reach the mysteries of the human soul. She shows man’s fascination with evil and forbidden fruit, using a specific word order, understatements, and unfinished thoughts. In her plays, the reader feels the suspense due to dialogues and detailed conversation which can be called an intentional avoidance of revealing the truth and mystery of the protagonists.

Sigariew writes plays-short stories in which, by means of a black and white division of characters, he presents a destructive influence on man in today’s reality. His characters are forced to live in the world of violence, evil, aggression, receiving no support from anywhere.

Kołyszewa bases her works on a collision resulting from a meeting of people who used to be close to one another, and realized that it was a strong bond, which will not let them fall apart any more, that always united them despite former disagreements. Her plays constitute a description of different attitudes to interpersonal relationships, and a metaphor of “connected vessels”.

Bieriesniewa and Bogaczowa write about people who cannot start a new life, and build their present life on memories. Both writers show how the real life and the world

of theatre penetrate each other in an original way. So do they reveal the truth about their characters.

Małaszenko creates dramas out of unique landscapes which reflect the human's perceptions of other better world, of paradise in which one can find comfort having left the terrestrial life. Her faerie plays are amazing because of a play of colours, and uniqueness of descriptions of secret places in the universe.

What all playwrights deriving from "the school of Nikolaj" have in common in their plays are their interest in the human being of our times, sincerity in revealing the truth about him/her, sympathy because of his/her solitude in today's indifferent world, a humanistic approach to them created by means of a well-developed author's text, an unusual atmosphere helping to show a difficult situation of man relying only on him/herself, counting on nothing in his/her life, and waiting for death. The dramaturgy of "the school" consists in language specificity, play with words, making use of strange and sophisticated words in order to thoroughly describe the spirit of the human being nowadays. It is also created by means of theatricality, a wide range of life – theatre interrelationships, high professionalism, and an original use of the best traditions of literary and dramatic classics.

Redaktor
Olga Nowak

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Lidia Szumigala

Copyright © 2007 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1632-1


Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 220 + 50 egz. Ark. druk. 11,0. Ark. wyd. 11,0.
Przekazano do łamania w lutym 2007 r. Podpisano do druku
w czerwcu 2007 r. Papier offset. kl. III, 80 g

Cena 17 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzaska 4, 87-800 Włocławek





Prof. dr hab. Halina Mazurek, filolog rusycysta, pracownik naukowy Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Studia, pierwsze lata pracy, obrona rozprawy doktorskiej – na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, habilitacja – na Uniwersytecie Śląskim w 1986 roku.

Autorka artykułów oraz książek głównie z dziedziny historii dramatu i teatru rosyjskiego (*Powieści Wasyla Narieźnego na tle prozy satyryczno-obyczajowej XVIII i początku XIX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978; *Dramat rosyjski okresu Oświecenia 1765–1825. Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi*. Katowice 1987; *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747–1825)*. Katowice 1993; *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kola- dy*. Katowice 2002). Redaktor kilku prac zbiorowych, m.in. tomu *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*. Katowice 2000.

Cena 17 zł



ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1632-1